

**CONTORNOS EN NEGATIVO:
REESCRITURAS POSDICTATORIALES DEL SIGLO XIX
(ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY)**

by

Verónica Inés Garibotto

Licenciada en Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002

M.A. in Latin American literature, University of Pittsburgh, 2004

Submitted to the Graduate Faculty of
Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2008

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Verónica I. Garibotto

It was defended on

April 10, 2008

and approved by

George Reid Andrews, Ph.D., Department of History

John Beverley, Ph.D., Department of Hispanic Languages and Literatures

Joshua Lund, Ph.D., Department of Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Advisor: Gerald Martin, Ph.D., Department of Hispanic Languages and
Literatures

Copyright © by Verónica I. Garibotto

2008

**CONTORNOS EN NEGATIVO: REESCRITURAS POSDICTATORIALES DEL SIGLO
XIX (ARGENTINA, CHILE y URUGUAY)**

Verónica I. Garibotto, PhD

University of Pittsburgh, 2008

This dissertation focuses on how contemporary Southern Cone fiction responds to the post-dictatorial symbolic crisis by articulating a new political praxis based upon the intertwining of historical and aesthetic discourses. It thus addresses the link between narrative, historiography and politics in recent Argentinian, Chilean and Uruguayan texts that have not received major critical attention, probably because they do not fit into contemporary critical categories.

The analysis seeks to go beyond the hegemonic debates on post-dictatorship —mostly represented by scholars such as Idelber Avelar, Francine Masiello, Nelly Richard and Alberto Moreiras, among others— which seem trapped in a number of recurrent topics and concepts —mourning, memory, post-memory, horror, allegory— that erase their critical potential and obliterate other possibilities. Breaking with this pattern, my work explores a dimension that has often been overlooked: the contemporary representation of the nineteenth century.

I test the hypothesis that, in contemporary Southern Cone literature, the fictional re-writing of the nineteenth century (the foundational moment of nation, narration and intellectuals in Latin America) attempts to outline new ethical models for the intellectual, to solve the representational crisis through a reformulation of realism and to frame a specific political role for literary practice. My perspective owes considerably to a number of thinkers within the Marxist tradition —especially Walter Benjamin, Gyorgy Lukács and Fredric

Jameson— and intends to contribute to some of their major discussion topics, above all the relation between history and aesthetics and the dichotomy allegory/realism.

ÍNDICE

1.0	CONTORNOS EN NEGATIVO: REESCRITURAS POSDICTATORIALES DEL SIGLO XIX (ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY)	1
2.0	CAPÍTULO I: EXPECTATIVAS, ACECHANZAS: OTRA LECTURA DEL PARADIGMA DE LA MEMORIA.....	15
2.1	EXPECTATIVAS: INTELECTUALES, MEMORIA Y NARRATIVA EN LA POSDICTADURA	21
2.2	ACECHANZAS: LÍMITES Y ALCANCES DEL NUEVO PARADIGMA	28
2.3	ACECHANZAS: LÍMITES Y ALCANCES DE LA ALEGORÍA	37
2.4	ALEGORÍA, FRAGMENTACIÓN, RESISTENCIA: EL ORIGEN DE UNA MATRIZ DE SENTIDOS	43
2.5	BENJAMIN <i>VERSUS</i> LUKÁCS: NOTAS PARA UNA RELECTURA.....	51
3.0	CAPÍTULO II: “JAMÁS HABRÁ UN PROUST ENTRE LOS HISTORIADORES”: RICARDO PIGLIA, MAURICIO ROSENCOF Y EL SIGLO XIX HACIA EL FIN DE LA DICTADURA	60
3.1	LA GRAN SAGA FAMILIAR: <i>RESPIRACIÓN ARTIFICIAL</i> Y EL NUEVO QUEHACER INTELECTUAL	62
3.2	“...Y NUESTROS CABALLOS SERÁN BLANCOS”: DERROTA Y UTOPIA DEL INTELECTUAL POSDICTATORIAL.....	80
4.0	CAPÍTULO III: CONSTRUCCIONES A GRAN ESCALA: TOMÁS DE MATTOS, DARÍO OSES Y LA REESCRITURA DEL SIGLO XIX DURANTE LA REDEMOCRATIZACIÓN	95

4.1	DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: <i>¡BERNABÉ, BERNABÉ!</i> Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PRESENTE DEMOCRÁTICO	101
4.2	DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: <i>¡BERNABÉ, BERNABÉ!</i> Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEMOCRÁTICA	114
4.3	DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: <i>EL VIADUCTO</i> Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA DECONSTRUCCIÓN DE UNA DEMOCRACIA EJEMPLAR.....	125
5.0	CAPÍTULO IV: EN LUGAR DEL RELATO: CÉSAR AIRA Y EL SIGLO XIX COMO CONJUNTO DE HERRAMIENTAS PARA LA REINVENCIÓN	142
5.1	<i>LA LIEBRE Y UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO: EL PASADO COMO METARRELATO</i>	145
5.2	<i>DE MOREIRA A LOS NOVENTA: EL PASADO EN CAMINO HACIA LA POST-REDEMOCRATIZACIÓN</i>	160
5.3	<i>“POR LO ÁSPERO A LA ESTRELLA”: EL PASADO COMO ESCENOGRAFÍA EN COSA MENTALE DE ANTONIO GIL</i>	170
6.0	CAPÍTULO V: MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS, MIRADAS EN DIMENSIÓN: MARTÍN KOHAN, CARLOS GAMERRO Y UNA PEDAGOGÍA DE LA LECTURA	180
6.1	MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS: LA DISLOCACIÓN DE <i>LOS CAUTIVOS</i>	182
6.2	MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS: CARNAVAL Y PARODIA EN <i>EL SUEÑO DEL SEÑOR JUEZ</i>	197
6.3	MIRADAS EN DIMENSIÓN: CAUSALIDAD Y ASFIXIA EN LA NARRATIVA DE GAMERRO.....	207
6.4	MIRADAS EN DIMENSIÓN: GAMERRO, KOHAN Y LA NUEVA PERIODIZACIÓN.....	215
7.0	CAPÍTULO VI: FRUNCES DEL VESTIDO: LOS PRÓCERES EN LA LITERATURA POSDICTATORIAL.....	222

7.1	HISTORIA Y ROMANCE EN <i>DON JOSÉ DE GARCÍA HAMILTON</i> .	227
7.2	IMÁGENES ANQUILOSADAS Y DISCURSOS EN PUGNA EN <i>EL INFORME DE KOHAN</i>	237
7.3	<i>ARTIGAS BLUES BAND</i> : AMIR HAMED Y LA SATURACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL	245
7.4	ESTRUCTURAS EN ESPIRAL: <i>LA LEY DEL GALLINERO</i> DE JORGE GUZMÁN.....	251
8.0	CONTORNOS EN NEGATIVO: DELINEAR; REESCRIBIR; REFORMULAR	
	260	
	APÉNDICE.....	273
	BIBLIOGRAFÍA.....	279

1.0 CONTORNOS EN NEGATIVO: REESCRITURAS POSDICTATORIALES DEL SIGLO XIX (ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY)

En el libro que apenas publicado se convertiría en una referencia ineludible sobre el debate posdictatorial,¹ Idelber Avelar lanza una pregunta que, a pesar de su aparente simpleza, resume mejor que ninguna otra el estado actual de la teoría y la crítica literarias sobre el Cono Sur: “Can literature still play any role in this mnemonic and political task?” (2). La pregunta es menos una interrogación que la certeza de un diagnóstico y el esbozo de una respuesta. El “todavía” alude a la percepción de la mayoría de los intelectuales acerca del contexto de crisis que acecha a la literatura después de los regímenes militares; los términos unidos por la conjunción (mnemónica/política) indican el lugar de privilegio que se le ha asignado a la memoria en la resolución de esa crisis y la consiguiente resignificación de su capacidad de impacto político.

.

Ya desde los albores de la redemocratización —a pesar de las diferencias temporales y coyunturales— puede rastrearse entre aquellos que se ocupan de pensar los

¹ Me refiero a *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Aunque existe una versión casi simultánea en español, mi lectura se centra sobre todo —salvo que indique lo contrario— en esta primera versión en inglés, en tanto las dos registran diferencias que van mucho más allá del desplazamiento de sentidos que se juega en cada traducción; diferencias que hacen que las versiones se conviertan —más que nunca— en dos textos separados. (Voy a ahondar en las diferencias entre las dos versiones en el capítulo I).

contextos argentino, chileno y uruguayo un diagnóstico consensuado: la irrupción de los últimos regímenes militares hizo trizas el campo cultural de los tres países. La atomización de la comunidad intelectual —a partir de la censura, el exilio y la muerte—, la anulación de la posibilidad de participación en el espacio público y la obturación de los canales de la praxis política hicieron colapsar la figura del intelectual de izquierda. Si en los sesenta y setenta la labor intelectual encontraba su anclaje en la fusión entre el campo simbólico y el campo político, el dismantelamiento de la esfera pública y la oclusión de la praxis —junto con las tensiones que estallaron en el interior mismo de la comunidad: exilio/no exilio, legitimidad de los proyectos político-culturales anteriores al golpe de Estado, rescate o repudio de la lucha armada— minaron sus cimientos y derrumbaron los pilares de los modelos vigentes hasta entonces.² A la crisis del quehacer intelectual se añadió la crisis de la representación: ¿cómo esquivar la censura? ¿Cómo plasmar lo inefable: el silencio, la violencia, la muerte? ¿Cómo elaborar un relato capaz de interpelar críticamente el presente de enunciación? Con el advenimiento de las dictaduras la literatura —y sobre todo el alcance político de la literatura— agoniza.

Y la agonía perdura más allá de la caída de los regímenes de facto. Las secuelas de la dictadura y las tensiones estéticas e ideológicas que previamente surcaban el campo cultural —enfaticar solamente el impacto del terrorismo de Estado genera la impresión

² La gama de modelos para el intelectual de izquierda antes de la dictadura es, por supuesto, bastante amplia y abarca casi tantas oscilaciones, similitudes y desacuerdos como la gama de modelos para el intelectual contemporáneo. Podría decirse, sin embargo, que los modelos principales —teñidos de la concepción sartreana de “intelectual comprometido”— coinciden en la búsqueda por angostar las mediaciones entre el campo simbólico y el campo político. Véase Gilman *Entre la pluma y el fusil* para un paneo de distintas figuras de intelectual y de la relación entre estética y política durante los sesenta y setenta.

falaz de que antes reinaba una perfecta armonía entre literatura, representación y política; instala la imagen de la irrupción del autoritarismo como el “grado cero” de la crisis de la literatura — se combinan con otros fenómenos extra-regionales: el ocaso de los “grandes relatos” y la progresiva mercantilización de la cultura; fenómenos que agudizan el estado crítico de la literatura posdictatorial y atentan también contra su capacidad de impacto político. Efecto directo del trauma dictatorial, receptáculo de tensiones previas, producto de la lógica posmoderna o, más probablemente, combinación de las tres causas; lo cierto es que —acuerdan los intelectuales al menos desde la redemocratización— la literatura posdictatorial surge en medio de una debacle simbólica. ¿Cómo narrar cuando se han transformado por completo las condiciones de posibilidad de la narración? ¿Cómo representar cuando las garantías de la representación —y de la representatividad— han colapsado? ¿Cómo ser un intelectual de izquierda después de la dictadura —cuando ya no hay una comunidad intelectual definida, cuando ya no hay un rol intelectual delineado? ¿Cómo intervenir políticamente cuando el vínculo entre literatura y política se ha roto, al parecer, irremediablemente? ¿Cómo articular una interpelación eficaz cuando el arte merodea por las coordenadas del circuito mercantil? ¿Puede la literatura *todavía* tener algún rol? ³

³ Algunas cuestiones de nomenclatura: si a algo incitan los debates sobre la historia reciente es a desconfiar de categorías como “dictadura militar”, “redemocratización” o “posdictadura”. Cada vacilación en torno a estos conceptos tiene una razón de ser más que atendible: el reemplazo de “dictadura militar” por “dictadura cívico-militar” es probablemente lo adecuado —aunque no voy a adoptarlo solamente por lo incómodo de repetir ese largo sintagma durante más de doscientas páginas— si no se quiere perder de vista la participación de ciertos sectores de la sociedad civil en los acontecimientos del pasado cercano. Por otra parte, el término “redemocratización” porta, como ha sido varias veces analizado, una connotación indeseada: la idea de que las democracias de los ochenta y noventa son un retorno a un modelo previo y la consiguiente impresión de que las dictaduras militares son un mero paréntesis en la historia nacional —

Avelar recoge los ecos de esta incertidumbre y anticipa la que será la respuesta hegemónica del intelectual de izquierda: mediante el ejercicio de la memoria. Si la crisis es el resultado del accionar militar, entonces la representación del pasado dictatorial —la exhibición de sus lazos de continuidad con el contexto actual— pondrá en jaque la estabilidad del presente. La literatura puede todavía tener un rol; un rol que, precisamente por ser mnemónico, deviene en político. Y es en esta resignificación del papel de la literatura que el intelectual esboza su propia definición y encuentra los lineamientos de su propia labor. Pero no alcanza con captar el pasado para desestabilizar el presente; es necesario evitar la museificación de la historia; esquivar la mirada del coleccionista. El ejercicio de la memoria debe eludir —y acá se cuela sobre todo la dimensión normativa de la propuesta— una “síntesis totalizadora y pueril” de la historia. La aseveración del rol político de la memoria trae así aparejada la canonización de dos modelos narrativos aparentemente capaces de sortear estos obstáculos: la alegoría y el testimonio; dos modelos que se leen desde una constelación de sentidos específica —que gira sobre todo en torno a Walter Benjamin—; dos modelos que la crítica suele colocar en las antípodas de un "realismo ingenuo". La narrativa posdictatorial puede entonces

impresión que ha sido, como señalaré en el capítulo III, especialmente fructífera para los discursos oficiales de las transiciones chilena y uruguaya. Seguramente sería más correcto referirse al período inmediatamente posterior a la caída de los regímenes militares simplemente como “democratización”. Sin embargo, como este trabajo alude también constantemente a los albores de la nación en el siglo XIX— momento en el que se lleva a cabo, en realidad, el primer proceso de “democratización”—, prefiero usar “redemocratización” para despejar posibles confusiones. Por último, mucho se ha dicho sobre el “pos” en “posdictadura”: se lo ha impugnado atendiendo a su connotación de etapa pasada, superada, cerrada; se lo ha utilizado como un prefijo meramente temporal (que a veces alude a lo que viene después de la irrupción de los regímenes militares y otras a lo que viene después de su caída) y como un prefijo que indica que algo es contrario a la dictadura (en este sentido lo “posdictatorial” se convierte en lo “antidictatorial”). La oscilación entre estos dos últimos usos permea, de hecho, el libro de Avelar. A lo largo de este trabajo, usaré “posdictadura” como una categoría estrictamente temporal para nombrar el período que se abre con el desvanecimiento de los regímenes militares.

todavía tener un rol; un rol *mnemónico* que será *político* siempre y cuando logre evitar la totalización y se aboque a una representación fracturada del pasado.

Tal vez sea debido a esta reticencia a un relato totalizador que los debates posdictatoriales han pasado por alto la manera en la que algunos textos cifran su apuesta narrativa en la reescritura del pasado decimonónico; han desatendido la manera en la que estos textos articulan a través de la reescritura del pasado más lejano sus propias respuestas frente a la crisis del campo cultural. Y es que hoy en día la representación literaria de la historia más remota es abordada sobre todo por aquellos investigadores nucleados en torno a lo que ha sido llamado la "nueva novela histórica"; categoría lanzada por el crítico estadounidense Seymour Menton a comienzos de la década del noventa. En un esfuerzo monumental por dar cuenta de una tendencia que parecía estar expandiéndose por todo el continente, Menton emprende el análisis de centenares de novelas latinoamericanas que, entre 1979 y 1992, se construyen en el cruce entre historia y ficción.⁴ Su libro —adoptado enseguida en los dos hemisferios como uno de los principales referentes respecto de esta cuestión— apunta una serie de características que recorren los relatos y permiten definir el nuevo género: la incursión en lo dialógico, la presencia de la intertextualidad, el cariz metaficcional, el comentario autorreferencial, la distorsión deliberada de la realidad histórica que se aborda, especialmente por medio de la sátira o la parodia (tanto de la historia como de la historiografía). A través de la consignación de estrategias narrativas, Menton sienta las bases de un nuevo modo de concebir las relaciones entre historia y literatura en América Latina; a partir de ahí, el

⁴ Véase Menton *Latin America's New Historical Novel*.

centro de las discusiones ha girado poco alrededor del alcance político de los textos y lo ha hecho más bien en torno a su inserción (o no) dentro de los lineamientos del género. Aunque la pregunta por los orígenes y por la permanencia de estos relatos sobrevuela casi siempre los debates —Menton alude a dos causas que parecen, en rigor, anularse mutuamente: sus posibilidades escapistas y el surgimiento de una suerte de “conciencia fraternal” latinoamericana disparada por la cercanía del aniversario de los quinientos años de la Conquista— es enseguida reemplazada por una visión descriptiva y, las más de las veces, despolitizadora. El potencial crítico de las nuevas novelas históricas queda obturado por un rastreo de las características que las vuelven parte del género.⁵ De ahí que la elección del siglo XIX como marco de la narración haya sido desgajada de la problemática posdictatorial: haya sido leída como una decisión estética a tono con el auge de la nueva novela histórica, como una reelaboración meramente artística de la tradición nacional o como un diálogo con el canon literario más o menos desligado de la coyuntura política. Aquellas pocas veces en que se ha interpretado la representación contemporánea

⁵ Es precisamente para evitar este peligro que elijo dejar de lado la categoría de nueva novela histórica para abordar las narraciones de mi *corpus*. En primer lugar, varios de los textos elegidos exceden las pautas genéricas consignadas por Menton: hay un texto que es una obra de teatro; hay otros que mezclan el relato del pasado con el presente de enunciación; hay unos cuantos que utilizan el siglo XIX como referente discursivo y no tanto histórico; y muchas de las narraciones son chilenas, a pesar de que Menton excluye este país de su análisis y señala que es el único que no registra este fenómeno en toda América Latina. Por otra parte, me interesa menos abocarme a un rastreo de los mecanismos narrativos que intentar entender adónde apunta en cada caso el entrelazamiento de historia y ficción. De ahí que haya decidido apartarme por completo de esta clasificación genérica. Mi postura frente a la novela histórica se acerca más, en todo caso, al intento lukácsiano de ligar una forma emergente con un tipo de conciencia emergente. El otro gran referente para la lectura del cruce entre literatura contemporánea e historia —no sólo en América Latina— es el libro de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Aunque también Hutcheon realiza un recorrido minucioso por las estrategias de representación de los textos, su trabajo apunta sobre todo a definir —como anticipa su título— las interacciones entre el posmodernismo y la estética, apunta a elaborar desde un punto de vista teórico el modo en el que se imbrican actualmente el discurso histórico y el de la ficción. En varios de los capítulos vuelvo entonces a su concepto de *historiographic metafiction*, sobre todo cuando resulta útil para deslindar las operaciones de escritura de alguno de los textos que analizo.

del siglo XIX dentro del contexto posdictatorial ha sido para proponer una lectura en clave metafórica —en la que el pasado lejano se convierte en una alusión oblicua al pasado reciente, en una denuncia sesgada del pasado militar.

Aunque es cierto que, sobre todo en los comienzos de la redemocratización, las narraciones mismas dan pie para esta lectura en clave metafórica, creo sin embargo —y es ésta la certeza que dispara mi trabajo— que este marco hermenéutico oblitera una serie de operaciones textuales que elaboran una réplica posible a algunos de los interrogantes que rondan la relación entre literatura y política en la posdictadura. La decisión de indagar en los orígenes de la fundación nacional —en el momento en el que se gesta la narración literaria, se diseña la figura del intelectual y se estrecha el vínculo entre literatura, representación y política— no es meramente azarosa. Es en la reescritura literaria del pasado remoto que estas narraciones articulan una intervención sobre el presente de escritura, anclan el diseño de sus propios modelos de quehacer intelectual, organizan sus apuestas en torno a la representación y ensayan una interpelación. Una lectura del modo en el que la ficción posdictatorial representa el pasado decimonónico permite así encontrar otras posturas narrativas frente a la crisis del campo cultural; posturas que invitan a repensar el aparato de sentido imperante y a revisar varios de sus conceptos, especialmente las nociones de alegoría y realismo.⁶

⁶ La lectura de ciertos textos (y no de otros, ni de todos) es —como toda inducción— forzosamente arbitraria e incompleta: si bien intento aludir a otros ejemplos y sugerir líneas de interpretación de más largo alcance, mis hipótesis se refieren necesariamente a textos en particular; textos que, aunque me parecen representativos de otros textos y tendencias —y de ahí mi selección— no agotan de ningún modo, ni remotamente, la producción simbólica posdictatorial. Por otra parte, me refiero varias veces a la “interpelación” de los textos, a su “apuesta política” o a su “respuesta frente a la crisis”; en todos los casos

Organizar un trabajo que pretende abarcar tres países, treinta años y la interacción entre dos siglos se vuelve una tarea difícil y, por momentos, casi frustrante. Ya antes de comenzar la escritura me vi confrontada con el dilema de cómo establecer las divisiones. ¿Sería más conveniente hacerlo por países? ¿Dedicar un capítulo a Argentina, otro a Chile, otro a Uruguay, y otro a apuntar similitudes y diferencias? ¿Sería más útil hacerlo por períodos? ¿Una primera sección para la narrativa en los comienzos de la nueva democracia, una segunda para la narrativa hoy? Otro tanto se me planteó respecto de la selección de textos: ¿debía hacer una elección simétrica de acuerdo con cada contexto nacional: tres relatos chilenos, tres uruguayos, tres argentinos? ¿O, de nuevo, la simetría de la elección debía ceñirse al contexto temporal: tres narraciones actuales, tres producidas durante la redemocratización? Ninguna de las posibilidades lograba convencerme: a veces una novela se iluminaba a partir de la ligazón con otra del país vecino más que a través de las conexiones con otra de su mismo entorno; a veces un relato reciente parecía más marcado por el optimismo redemocratizador que alguno de los escritos, por ejemplo, en Argentina hacia fines de los ochenta. ¿Y cómo precisar, además, los bordes de cada período? ¿Hasta cuándo llega la redemocratización en Uruguay? ¿Cuándo empieza en Chile? El problema se agudiza si se tiene en cuenta la evidente disonancia en los procesos político-temporales: exactamente cuando Argentina ha llegado al ocaso de la “primavera democrática” –en el momento en que afronta el impacto social de los indultos menemistas– Chile asiste a la inauguración del primer

me refiero a lo que las narraciones sugieren, independientemente de sus efectos concretos de recepción – por más de que algunas veces incorpore al análisis algún tipo de información sobre los efectos de recepción.

gobierno de la Concertación. De ahí que, en lugar de ensayar una distribución equitativa, en vez de imponer una falsa simetría, haya decidido desandar las fronteras temporales y geográficas: elegí olvidar la repartición cuantitativa y seleccionar aquellos textos que me resultaran ilustrativos de alguna línea de representación más amplia; opté por abandonar una perspectiva diacrónica y agruparlos de acuerdo con ciertas regularidades en las operaciones de escritura. Así, aunque finalmente puede rastrearse cierto recorrido panorámico —el análisis comienza hacia el fin de la dictadura y el capítulo V aborda novelas escritas más allá del 2000—, se intercalan aquí y allá varios relatos que desestabilizan la cronología; aunque finalmente repongo el contexto político-cultural de cada país cuando se vuelve necesario, la distribución excede claramente los bordes del espacio nacional. Orienté la organización, entonces, en torno a otras incógnitas que me parecieron menos prácticas pero más productivas: qué es lo que cada serie de textos reescribe del siglo XIX, por qué y para qué.

El primer capítulo comienza así con un breve panorama del marco hermenéutico en el que encaja habitualmente la narrativa posdictatorial; un marco hermenéutico que atraviesa el libro de Avelar y que cristaliza en lo que llamaré el "paradigma de la memoria". Tendencia que se ha vuelto hegemónica y que excede incluso la esfera cultural, es siempre referida pero ha sido pocas veces —tal vez precisamente por su carácter omnipresente— definida. Deslindar sus premisas básicas se impone como una tarea previa para comprender qué es lo que se juega en su canonización y su reciente conversión en política pública; qué es lo que se juega en la adquisición de un lugar hegemónico para un paradigma que sitúa sus orígenes justamente en las antípodas de la

hegemonía. Aunque es necesario poner de relieve algunos de los problemas que lo asedian y que atentan contra su eficacia política y simbólica en la actualidad —la pérdida de historicidad, la tensión entre el imperativo y la imposibilidad, cierto anquilosamiento discursivo— me interesa sobre todo analizar el modo en el que, desde su gestación en los albores de la nueva democracia, prescribe determinados modos de escribir y de leer al mismo tiempo que obtura otros. En este sentido, la oposición alegoría/realismo —que remite a las posturas a primera vista irreconciliables de Benjamin y Lukács— tensiona la producción simbólica del período y la coloca dentro de un marco normativo que constriñe una gama de posibilidades. Este primer capítulo no se embarca entonces en la lectura de textos literarios específicos, sino que busca establecer un diálogo con el debate intelectual y con el contexto político-cultural de los tres países —diálogo que necesariamente se remonta a los comienzos de la redemocratización y llega hasta estos últimos años, en los que las gestiones políticas de Michelle Bachelet, Néstor Kirchner y Tabaré Vázquez imprimen una nueva dirección. Ya hacia el final intento esbozar una perspectiva que, a mitad de camino entre Benjamin y Lukács, resignifique la oposición entre alegoría y realismo y permita un abordaje diferente de las narraciones del *corpus*.

El capítulo II gira en torno a dos textos escritos en plena dictadura: *Respiración artificial*, novela que Ricardo Piglia publica en Argentina en 1980, y "*...Y nuestros caballos serán blancos*", breve obra de teatro que el entonces dirigente tupamaro Mauricio Rosencof produce en una cárcel uruguaya durante los últimos estertores del régimen militar. Convertidos durante la redemocratización en puntales de la posdictadura y leídos desde el vértice del paradigma de la memoria, los dos textos organizan una interpelación a

través de la reescritura del pasado fundacional que no recibe demasiada atención o que se agota en la advertencia de su función metafórica; a través de esta reescritura, sin embargo, diseñan esquemas narrativos y delinear nuevas figuras de intelectual que atraviesan el campo cultural desde entonces. Una interpretación en contrapunto de las narraciones y de sus primeras lecturas críticas pone de manifiesto la manera en la que se canoniza la matriz de conceptos que aún hoy sigue vigente y se desplazan ciertas dimensiones de sentido; exponentes consagrados del paradigma de la memoria, Piglia y Rosencof ofician además de precursores de las reescrituras del pasado decimonónico que abordaré en el resto del trabajo.

Así, el capítulo III establece una continuidad cronológica y temática con el anterior y se detiene una vez más en los inicios de la redemocratización para analizar cómo Tomás de Mattos y Darío Oses construyen narraciones que se asientan sobre una urgencia pragmática concreta: la de intervenir en la configuración de las transiciones democráticas uruguaya y chilena respectivamente. Novelas marcadas por la premura de lo contingente, impulsan —como las del capítulo anterior— una relectura de la noción de alegoría que exceda la mera metaforización y atienda a su cariz pragmático. Orientadas hacia la consecución de un propósito circunstancial, el paso del tiempo y la consiguiente metamorfosis del horizonte de recepción parecen impactar aún más de lo habitual sobre las narraciones; impacto que registra la reescritura que de Mattos hace de su novela en el 2000 y que anticipa un atisbo de cómo la representación del pasado decimonónico muta con la pérdida del impulso redemocratizador.

Es contra este escenario de pérdida que se recorta el capítulo IV: el optimismo en las posibilidades de la praxis política de la literatura ha menguado y ha cambiado de signo. Sobre este trasfondo *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* condensan las operaciones sobre la historia decimonónica que César Aira ha venido ensayando desde los setenta. Clausura de cierta línea de escritura, las dos novelas son a su vez la inauguración de nuevas coordenadas que rigen a partir de entonces la literatura, sobre todo la argentina: la reformulación del realismo y la propugnación del siglo XIX como un “metarrelato” y como un “conjunto de herramientas” de representación. Una pequeña sección cierra el capítulo con la aparición de una novela del chileno Antonio Gil, una novela que es casi un espejo invertido de uno de los textos de Aira. A través de una trama casi gemela, Gil organiza también un quiebre de la ilusión mimética e intenta borrar los bordes de dos esferas discursivas: la de la ficción y la de la historia. El borramiento encaja dentro de los esquemas de la “nueva narrativa chilena” y establece más de un diálogo con el Chile de la Concertación.

El capítulo V recoge el legado de Aira y aborda la narrativa de dos escritores argentinos, Martín Kohan y Carlos Gamerro. A través de la reformulación del realismo clásico y de una indagación ficcional en los orígenes decimonónicos del pensamiento liberal, los dos escritores operan una torsión política sobre la metaficción airana; una torsión política que redundará en la incitación a una “pedagogía de la lectura”. Me interesa sobre todo el modo en el que Kohan diseña una apuesta narrativa cuya interpelación no sólo no está reñida sino que convive con (y hasta necesita de) la mercantilización de la literatura. Si los capítulos anteriores apuntaban a una relectura de la noción de alegoría,

el IV y el V invitan sobre todo una reflexión sobre el realismo y sus posibles reformulaciones.

Finalmente el capítulo VI aborda un tópico de la historia de la literatura que estalla nuevamente durante el período posdictatorial: la representación narrativa de los próceres de la patria. Protagonistas indiscutidos de toda una vertiente de la narrativa histórica contemporánea —la de aquellas narraciones que ensayan un "rescate humanizador" (Kohan) de los héroes de la historia nacional— la permanencia literaria de los próceres ha sido en general relegada en cuanto a su potencial crítico. Y, sin embargo, las novelas que analizo en esta última sección: las del argentino Martín Kohan, el chileno Jorge Guzmán y el uruguayo Amir Hamed colocan la representación del héroe nacional en el centro de sus propuestas estético-políticas. El capítulo comienza además con el análisis de *Don José*, un *best-seller* sobre San Martín que agitó al público lector argentino en el 2000 y que, instalado de lleno en la operación de "rescate humanizador", ilumina algunos de los pilares de este tipo de narrativa histórica y de su intencionalidad política; y aboga sin quererlo por la pertinencia de la categoría de "romance nacional" (Sommer) aun para acercarse a la literatura contemporánea.

“Aunque [...] la pregunta sobre la historia no se ha borrado, es imposible afirmar que hoy ella es un eje de la ficción argentina.” (“Sujetos y tecnologías” 2) —dice Beatriz Sarlo en uno de los últimos números de *Punto de Vista*. La representación literaria ya no busca “realismo ni hipótesis interpretativas” sino una mirada disparatada sobre el pasado o una perspectiva etnográfica sobre el presente; la literatura nacional ha recorrido el

camino que va desde la obsesión por la historia de *Respiración artificial* hasta el absurdo de *Las islas* de Carlos Gamerro y la ficción delirante de César Aira. Es precisamente ese camino al que Sarlo alude el que intento volver a trazar en este trabajo; un camino que no se agota en la literatura argentina, sino que comparte recodos y desvíos con la chilena y la uruguaya. Un camino en el que el “¿Hay una historia?” de *Respiración artificial* sigue —al contrario de lo que dice Sarlo— resonando, y que sólo deja de hacerlo si se elige entender el cruce entre historia y ficción en términos de hipótesis interpretativas o de imprecisos realismos; es decir, si se elige entender la ficción a través de los parámetros de la historiografía.

2.0 CAPÍTULO I: EXPECTATIVAS, ACECHANZAS: OTRA LECTURA DEL PARADIGMA DE LA MEMORIA

At the most basic level a book on
postdictatorial fiction is expected
to deal with the theme of memory,
and this will indeed be the case here.

Idelber Avelar

A las narraciones de memoria, los testimonios y los
escritos de fuerte inflexión autobiográfica
los acecha el peligro de una imaginación
que se establezca demasiado firmemente en casa.

Beatriz Sarlo

Hacer memoria es, desde hace por lo menos tres décadas, el imperativo que con más insistencia ha resonado en Argentina, Chile y Uruguay. Durante las dictaduras, frente a la desinformación minuciosamente organizada, ejercer la memoria fue el reclamo que los familiares de detenidos y desaparecidos articularon con la mayor de las urgencias ante la apatía de la sociedad civil.⁷ En su manifestación más temprana, la consigna vehiculizó entonces una demanda de respuesta y una exigencia de verdad. Irrumpió como una denuncia que intentaba conjurar el poder militar a partir de la ostentación pública de la

⁷Véase Vezzetti *Pasado y presente* para una historización pormenorizada de la causa de la memoria en Argentina desde los orígenes de la dictadura militar hasta el Juicio a las Juntas. Véanse Levín y Franco *Historia reciente* para profundizar en el caso argentino y para una perspectiva teórica sobre los cruces entre historia y memoria. Véanse Perelli y Rial *De mitos y memorias políticas* y Rico *Uruguay: cuentas pendientes* para ahondar en el caso uruguayo. Véase Richard *Cultural Residues y Políticas y estéticas de la memoria* y Richard y Moreiras *Pensar/en la posdictadura* para profundizar en el caso chileno.

ilegalidad de la acción represiva; surgió como una estrategia de resistencia que buscaba dismantelar el carácter ajurídico del régimen. Con la vuelta a la democracia la causa de la memoria reorientó su sentido: apuntó a develar las operaciones clandestinas del pasado terrorismo de Estado para encauzar un pedido de justicia ante las instituciones que acababan de reinstalarse. Aunque con suertes diversas, el imperativo nucleó en los tres países un mismo ruego: el de la instauración de la ley como garantía de castigo y medida de reparación -siempre insuficiente, necesariamente incompleta. Todavía hoy en día la consigna registra resabios de este segundo significado: la insatisfacción de las demandas de justicia -por la falta de respuesta o por la promulgación de indultos y amnistías allí donde había habido una respuesta- impide la pérdida total de este cariz semántico. El transcurso del tiempo ha agregado empero otros matices menos pragmáticos aunque igualmente urgentes: practicar la memoria alude también a la necesidad de indagar - desde lo artístico, desde lo ético, desde lo político- en los recovecos de la historia reciente e impedir que los recuerdos del pasado desaparezcan en lo cotidiano; a la necesidad de resquebrajar la superficie del presente mediante la evocación de hechos y experiencias que deben rescatarse del olvido con el deliberado afán de evitar la repetición de una catástrofe. Hacer memoria puede ser también una manera de legitimar antiguas acciones, un intento de desestabilización del discurso político contemporáneo o de comprensión de sus resortes materiales, y hasta la manifestación de un homenaje tardío.

"Darle a la memoria un lugar privilegiado"- reclama H.I.J.O.S. de Uruguay, exhibiendo en el lema el origen de su nombre [Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio] y tejiendo lazos que los conectan a través de la frontera con sus

pares argentinos y chilenos. Darle a la memoria un lugar privilegiado significa, para ellos, reivindicar el recuerdo de los padres ausentes; desempolvar datos enterrados que les permitan recuperar la identidad que, junto con su nacimiento, perdieron algunos de sus coetáneos. “Por ellos prendemos la llama de la memoria” -retrucan los miembros de Argentinos por la Memoria Completa, una agrupación de simpatizantes y participantes de la dictadura militar que pugna por rescatar de la infamia las semblanzas de los agentes del terrorismo de Estado. El recuerdo remite en este caso a los ex oficiales del ejército, devenidos en héroes caídos, prisioneros de guerra y defensores de la patria. “Y que en esta Argentina se vuelva a recordar” -concluye el presidente Néstor Kirchner al declarar la conversión de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada en Museo de la Memoria, como si el pasado estuviera ahí intacto, al alcance de la mano, y bastara con invocarlo para que surja indemne frente a nuestros ojos. Y la frase, que podría haber salido sin mayores variaciones de los labios de Tabaré Vázquez o de Michelle Bachelet, marca una nueva fase de la versión oficial sobre la historia reciente.⁸

Actualizando a veces significados en litigio, otras anclado en referentes opuestos y hasta excluyentes, el término “memoria” se ha convertido sin duda en el aglutinador del discurso posdictatorial del Cono Sur latinoamericano. El discurso intelectual no es, en este sentido, una excepción: en la oración con la que inaugura su libro —la que sirve de epígrafe a este capítulo— Idelber Avelar, aparentemente cediendo a las expectativas de

⁸ También podría agregarse a esta serie el caso español, en el que la causa de la memoria —durante años mucho más ausente del discurso posdictatorial que en América Latina— se ha convertido recientemente en política pública a través de la sanción en octubre de 2007 de una “Ley de Memoria Histórica” que permite la nacionalización de hijos y nietos de exiliados por el régimen franquista.

un lector imaginario, registra la existencia de un horizonte de recepción ya consolidado. El imperativo de la memoria ha sido también el imperativo hegemónico del intelectual posdictatorial; ha articulado los lineamientos éticos y estéticos del quehacer artístico y de la lectura crítica contemporáneos.

Parecería que es la molestia frente a esta supremacía lo que impulsa a Beatriz Sarlo a escribir a fines del 2005 *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*; un texto que se encarga de anunciar el agotamiento de lo que ella llama la “cultura de la memoria” en la narrativa contemporánea. "Narraciones", "testimonios", "escritos", "relatos", "discursos", "operaciones", "cultura", "retórica"; Sarlo vacila alrededor de una serie de términos hasta que finalmente opta por usarlos de manera intercambiable. Es en esta imposibilidad de fijar una nomenclatura que se cuela su principal crítica: los discursos de la memoria se han adueñado por completo de las esferas de la estética, la cultura y la política, y se han convertido en la única manera aceptable de capturar el pasado reciente. La recurrencia trae aparejada una pérdida de potencial crítico: lejos de favorecer la indagación del pasado, los textos de la memoria hacen que el pensamiento se instale cómodamente dentro de un marco previamente establecido; se vuelven una herramienta de "sanación identitaria" (36). Es este efecto tranquilizador lo que conecta, desde la lectura de Sarlo, las narraciones de la memoria con las narraciones históricas de circulación masiva: las dos garantizan una fórmula explicativa que permanece incuestionada y que se acomoda sin mayores conflictos a las expectativas del receptor; las dos permiten referir el pasado sin abordarlo de lleno. En lugar de a las narraciones de la memoria, es necesario en cambio atender a la literatura no-autobiográfica y a la “buena historia académica”; prácticas que

permiten indagar en el pasado por fuera de las limitaciones que impone la experiencia.

Escrito por la intelectual canónica de la posdictadura argentina —por una de las únicas figuras que además ha logrado con bastante éxito una circulación pública que no se ciñe solamente al circuito académico— *Tiempo pasado* bordea más de una consecuencia riesgosa. Ahora que en los tres países recrudece con nuevos ímpetus el debate sobre la historia reciente —a partir, entre otras cosas, de la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y del reinicio de los juicios en Argentina, de la muerte de Pinochet en Chile y de la apertura de archivos militares en Uruguay— el libro de Sarlo corre el peligro de oficiar de certificado de defunción de la memoria en un momento en el que la indagación del pasado se vuelve urgente. Aunque evidentemente no es su intención (al fin y al cabo no está abogando por una clausura del pasado sino por la clausura de un modo concreto de indagar en el pasado), su deslegitimación de las narraciones testimoniales —el blanco específico, aunque no siempre claro, de su libro— puede acarrear más de un efecto indeseado justo cuando el resurgimiento del testimonio tiene implicaciones que exceden la función ético-legal que Sarlo únicamente le reconoce. A más de un año de la desaparición de Jorge Julio López —un testigo en la causa contra uno de los principales actores del régimen militar—, la reducción de los alcances del testimonio a su función jurídica pasa por alto (y corre el riesgo de contribuir a anular) uno de sus rasgos principales: su cariz fuertemente interpelador, su rol privilegiado en la creación de un consenso que —a juzgar por los últimos acontecimientos— está todavía lejos de consolidarse en los tres países.

Pero, dejando de lado por un momento los problemas del texto, *Tiempo pasado* registra un malestar que no hace del todo explícito pero que atraviesa el ensayo, y que me interesa rescatar: sugiere el anquilosamiento de un aparato de sentido determinado, insinúa su pérdida de potencial crítico y, sobre todo, alude a los problemas que acechan a las narraciones de la memoria en virtud del lugar hegemónico que ocupan ahora dentro del contexto posdictatorial —un lugar hegemónico para una producción que basa sus premisas justamente en la oposición a la hegemonía. Índice de las tensiones que surcan el campo cultural contemporáneo, el libro tiene algunos puntos ciegos que puede ser útil abordar: por un lado, Sarlo nunca define con precisión la narrativa que discute; por el otro, fija sus causas en el "giro subjetivo" de los estudios culturales y en su viraje hacia los márgenes, el detalle y lo concreto a raíz de la "caída de los grandes relatos"; pero no profundiza en los visos específicamente regionales del fenómeno y elude trazar su genealogía. Estas omisiones hacen que su crítica se acerque más a una incitación al descarte que a un análisis de los problemas de fondo y de su posible resolución.

Partir desde lo que Sarlo omite —definir los lineamientos y trazar una genealogía— permite ahondar en los alcances y las limitaciones de aquello que se ha convertido en la respuesta hegemónica frente a la crisis posdictatorial. Mi propósito no es de ninguna manera sugerir que hay que desechar ciertas narraciones o deshacerse de cierto tipo de producción simbólica —que es a lo que Sarlo parece exhortar no sólo con su deslegitimación sino también con su separación tajante entre las narraciones de la memoria y la literatura y la historia académica—, sino apuntar los problemas de una matriz de lecturas y de un aparato de sentido que se han vuelto cruciales a la hora de

entender las relaciones entre literatura y política contemporáneas. En este capítulo intentaré entonces, primero, esbozar las premisas de lo que voy a llamar el “paradigma de la memoria” (y que sin duda excede las narraciones testimoniales); luego, sugerir algunos de sus problemas y, por último, ensayar una lectura de varios de sus conceptos básicos —la alegoría, el realismo, las interpretaciones de las posturas de Benjamin y Lukács.

2.1 EXPECTATIVAS: INTELECTUALES, MEMORIA Y NARRATIVA EN LA POSDICTADURA

“A book on postdictatorial fiction is expected to deal with the theme of memory, and this will indeed be the case here”. (1) Aunque en la oración que abre su libro Idelber Avelar alude a un horizonte de expectativas ya consolidado, un recorrido por la bibliografía de los estudios sobre la posdictadura que se escriben posteriormente pone en evidencia que es su propio trabajo el que en poco tiempo se convierte en referencia obligatoria. Abierta o subrepticamente, casi todos los ensayos sobre el tema vuelven a las hipótesis de *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* para confirmarlas, ampliarlas o corregir algún detalle. Y es que en el texto de Avelar no sólo confluyen las principales líneas de investigación sobre la posdictadura —las reflexiones sobre el duelo de Alberto Moreiras, por ejemplo, y las hipótesis de Nelly Richard y la *Revista de Crítica Cultural*— sino también las categorías más extendidas a la hora de dar cuenta de la producción posdictatorial —el duelo, la alegoría, la memoria, la derrota; los

textos de Walter Benjamin. Captación de los principales aportes de los trabajos anteriores y punto de partida de los posteriores, en el libro de Avelar cristaliza el aparato de sentido que subyace al discurso intelectual contemporáneo sobre el Cono Sur; de ahí que en este capítulo lo haga el centro de mi lectura.

Las premisas de *The Untimely Present* se fundamentan en una afirmación histórica que se ha convertido casi en el *Leitmotiv* del pensamiento de la izquierda sobre América Latina: el advenimiento de los regímenes militares del Cono Sur tuvo su origen en la eliminación retórica, ideológica y física de la resistencia a la implementación de una economía de mercado. Lejos de ser un paréntesis que interrumpe la continuidad democrática, las dictaduras operan la transición del Estado al mercado y preparan el terreno sobre el que se asientan las nuevas democracias; reducen y abortan los obstáculos que irrumpen en el interior de la nación con el objetivo de insertarla en el mercado transnacional. Así los regímenes militares se convierten en verdaderos procesos de reorganización nacional, en tanto urden el asentamiento de los principios neoliberales y, con ellos, abren el paso al posmodernismo en la región.

Conscientes del “origen bárbaro” sobre el que se fundan, los discursos oficiales de las nuevas democracias buscan bloquear cualquier posible reminiscencia e intentan sumergir el pasado bajo la euforia consumista del presente y la celebración de un discurso democrático amnésico que se autoproclama parteaguas de la historia nacional. Frente a este panorama, el intelectual opositor se topa con una única salida: convertirse en recordatorio de la catástrofe. Si el discurso político oficial intenta poner un punto final a la pesquisa del pasado, la indagación de la historia y la puesta al desnudo de su ligazón

con la realidad actual se convierten en la única alternativa de resistencia luego de la derrota de los proyectos revolucionarios de los setenta. Es este rol contestatario lo que explica el doble significado del “pos” que se desliza en el texto: la ficción que elige Avelar para su análisis es *posdictatorial* porque tiene su marca de origen en la irrupción de la dictadura y es también *posdictatorial* porque se escribe *contra* la razón de ser de la dictadura y a contrapelo de la lógica mercantil que impulsa. En lugar de perderse en un olvido pasivo, la ficción posdictatorial lleva a cabo una memoria dolosa que intenta superar el trauma del golpe de Estado en pos de un olvido activo. La literatura interrumpe así los mecanismos del mercado no sólo porque mediante la rememoración constante del pasado reciente exhibe lo espurio de sus condiciones actuales de posibilidad, sino sobre todo porque cifra sus cimientos en un valor mnemónico que excede la dicotomía valor de uso/ valor de cambio que vuelve posible la acumulación de capital. Es por eso que, diagnostica Avelar, el discurso político oficial pretende bloquear el duelo y la literatura queda relegada a un espacio marginal, a contramano de su propio tiempo.

En el razonamiento de Avelar se materializa el paradigma de lectura de la narrativa posdictatorial que hasta ese entonces había encontrado su mayor anclaje en la crítica cultural chilena organizada en torno a la figura de Nelly Richard; son éstas las mismas premisas que han impulsado la organización de congresos y publicaciones en los que los intelectuales participantes buscan impedir que la borradura de las huellas del pasado sea “el precio a pagar como indecente tributo al milagro neoliberal”. (Richard *Políticas y estéticas* 10-11). Frente a la crisis del campo cultural y ante el colapso de las

concepciones del intelectual vigentes en los setenta, el pensamiento de izquierda de la posdictadura basa su facultad de intervención política en la lectura y la producción de textos que combatan las “tecnologías de la desmemoria” (Richard) impelidas por el discurso neoliberal, con el afán de hacer tambalear mediante la captura del pasado los resortes constitutivos del presente.

Pero no basta con apelar al pasado para sacudir las bases del poder hegemónico: hay que evitar que la historia, como advierte Richard, se agote en la lógica del documento o quede petrificada en la del monumento. No alcanza con propugnar la necesidad de ejercer la memoria; también hay que delinear cómo hacerlo para que el ejercicio sea eficaz. La constatación del rol político-mnemónico de la ficción posdictatorial trae aparejada la canonización de un tipo específico de narración; siguiendo a Walter Benjamin —que ya había tenido llegada en los sesenta, pero que luego de las dictaduras cobra nuevo vigor en Latinoamérica—,⁹ la manera en la que la ficción representa el pasado se piensa en términos de “alegoría”: “In the very market that submits the past to the immediacy of the present, mournful literature will search for those fragments and ruins that can trigger the untimely eruption of the past. [...] It is due to that insistence of memory [...] that mourning displays a necessarily allegorical structure.” (Avelar 2-5) El combate entre la literatura posdictatorial y el mercado neoliberal deja sus marcas en la superficie del texto; la ficción muestra las fisuras en su propia materialidad; la alegoría es la manifestación semiótica del duelo. Lejos de representar el pasado de manera lisa y transparente, lejos de elaborar una síntesis totalizadora y realista de la historia, la

⁹ Véase Casullo *Sobre Walter Benjamin* para una historia de la recepción de Benjamin en América Latina.

literatura quiebra la ilusión mimética y exhibe la ruptura y la discontinuidad del flujo histórico. Avelar cifra en la alegoría mucho más que una simple reacción a la censura; la forma excede la mera necesidad de metaforización del contexto dictatorial. En contraposición al símbolo, que busca captar la totalidad a partir de imágenes eternas desgajadas del fluir cronológico, la alegoría trabaja sobre los fragmentos residuales del devenir temporal y rompe con la visión lineal y progresiva de la historia. Al adoptar la forma de la alegoría, la narración se hace cargo de la irrepresentabilidad de lo real y, en palabras de Richard, trabaja sobre “las ruinas de una totalidad desfigurada que contiene la promesa redentora de una historicidad rota que sigue vibrando en cada pliegue de su caída.” (*Pensar/en* 14)

Pero hay otro modo de aprehender el pasado que disputa su primacía con la alegoría: el testimonio. Como nunca antes en la historia de la literatura latinoamericana, en el período posdictatorial se gesta una proliferación de relatos testimoniales. Epígonos de las operaciones de la memoria sobre el Holocausto y de las narraciones registradas en el *Nunca Más*, surgen varios volúmenes que compilan las experiencias de antiguos presos políticos, de mujeres detenidas y de hijos de desaparecidos y una serie de relatos que no podrían ser definidos estrictamente como testimonios, pero que se configuran sin duda sobre una retórica testimonial. El caso más ilustrativo en este sentido es el cine que, al ofrecer nuevas posibilidades materiales de captación de la oralidad y del contexto de enunciación, parece impulsar el auge del género. De ahí que la producción fílmica de la posdictadura abunde no sólo en películas basadas íntegramente en la recolección de testimonios sino también en películas que contienen una escena, por lo general el clímax,

en el que el relato incorpora un “momento testimonial”: un momento en el que la narración encuentra su soporte en la interrelación de subjetividad, memoria y experiencia —desde la temprana *La historia oficial*, en la que el relato en el que el personaje de Chunchuna Villafañe evoca las torturas en cautiverio fractura el hilo de la trama, hasta la reciente *Vidas privadas*, en la que el punto culminante de la historia es la irrupción del recuerdo que le sobreviene al personaje de Cecilia Roth cuando se dispara la memoria que aún lleva inscrita en su cuerpo (y que alude, de paso, a otro de los pivotes del relato testimonial: las marcas de la historia que no pueden expulsarse del soporte corporal).

Aunque a primera vista contrapuestos —de hecho, Avelar dedica un capítulo entero de su libro a la desestimación del testimonio— los dos tipos de narración comparten varios rasgos; aunque la ficción alegórica a veces carezca de la dimensión experiencial que sostiene el testimonio, aunque se distancie del relato testimonial precisamente porque elude la referencia directa, los dos comparten similares razones de fondo. Los dos surgen como un producto de la crisis posdictatorial; los dos apoyan en la representación del pasado su estrategia de desestabilización del presente y los dos se sitúan originalmente en las antípodas de la historia oficial. La connivencia de los dos modelos narrativos —en cuanto a rasgos y en cuanto a legitimidad— no sólo se pone de manifiesto en la simetría casi matemática con la que se organizan los compilados de ensayos sobre la posdictadura (mitad en torno al testimonio, mitad en torno a la alegoría), sino también —y es esto lo que me interesa sobre todo— en el uso de un mismo aparato hermenéutico para dar cuenta de ellos. Ficción posdictatorial y testimonio son leídos desde un mismo paradigma: como textos que intentan poner en jaque la aparente

totalidad sin fisuras del presente; narraciones que dislocan y fracturan una visión acabada y congelada de la historia; relatos que eluden la totalización y optan por la fragmentariedad — la alusión y la elipsis; o la subjetividad—; “pequeñas historias” (en el sentido de Ranajit Guha, “the small voice of history”) que pueden ser capaces de sortear los “grandes relatos” (en el sentido de Lyotard). A través del filtro de la lectura de Benjamin, los dos tipos de relato se colocan además dentro de una misma constelación de sentido: la memoria, el duelo, el trauma, el fracaso, las ruinas del pasado que pueden interferir la “versión de los vencedores” con la “voz de los vencidos”.¹⁰

Beatriz Sarlo limita las “narraciones de la memoria” —aunque nunca las defina del todo— a aquellas narraciones ancladas en la experiencia subjetiva (precisamente porque busca argumentar a favor de la literatura y de los textos académicos que la dejan de lado); pero buena parte de la narrativa posdictatorial (muchas de las alegorías de Avelar, por ejemplo) exceden el marco de la experiencia y, sin embargo, son leídas desde esa constelación de sentidos que llamaré de ahora en más el “paradigma de la memoria”; un paradigma que gira en torno a los conceptos que acabo de esbozar —la memoria, el duelo, el fracaso, la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado— y a la canonización de dos tipos específicos de narración: la alegoría y el

¹⁰ Valdría la pena ensayar una lectura de los testimonios posdictatoriales del Cono Sur desde el punto de vista esbozado por John Beverley en *Testimonio: on the Politics of Truth*. El texto pone de manifiesto una serie de preguntas —orientadas sobre todo a narraciones latinoamericanas no sudamericanas— que podrían ser útiles para ampliar y desestructurar los debates típicos en torno de los relatos testimoniales después de las dictaduras. Dos de los rasgos señalados por Beverley —el carácter contra-hegemónico del testimonio y la necesaria mediación del intelectual— no encajan del todo dentro del contexto posdictatorial, en el que el “testimoniante” es muchas veces él mismo un intelectual y en el que las narraciones han logrado recientemente, como analizaré enseguida, la conquista de un lugar hegemónico. De ahí que el contrapunto entre el libro de Beverley y el contexto específico del Cono Sur pueda contribuir a ampliar la red de sentidos desde la que se lee habitualmente la narrativa testimonial posdictatorial.

testimonio; ¹¹ el paradigma, en suma, que confluye en el texto de Avelar.

2.2 ACECHANZAS: LÍMITES Y ALCANCES DEL NUEVO PARADIGMA

Vayamos entonces una vez más a la hipótesis básica de Avelar: las dictaduras del Cono Sur nacen para combatir la resistencia a la implementación de la economía de mercado y operan como una transición para el asentamiento de las democracias neoliberales en la región. Es por eso que el discurso hegemónico de las nuevas democracias bloquea las remisiones al pasado. El rol de la narrativa posdictatorial, aun a costa de su propia marginalización, es traer a colación ese pasado espurio en un intento de desestabilización del discurso político oficial.

Ahora bien, antes de indagar en el razonamiento se me hace necesario matizar las premisas. Aunque, a grandes rasgos, coincido con esta lectura —una lectura que, como se pondrá de manifiesto en los próximos capítulos, ilumina la periodización que ensayan varias de las novelas— creo que borra algunos detalles significativos. En primer lugar, la historización de Avelar no funciona con la misma comodidad en todo el Cono Sur (y mucho menos en toda América Latina, como anticipa el título de su libro). En rigor, podría decirse que sólo en el caso chileno se advierte un encadenamiento cronológico tan

¹¹ La distinción entre ficción y testimonio es más que nada una distinción metodológica. De hecho, precisamente porque son los dos tipos de relatos canónicos, muchos de los textos del período posdictatorial los cruzan y mezclan. No me interesa tanto intentar delimitarlos —tarea casi imposible— sino señalar sus puntos en común y sobre todo la similitud del aparato de sentido desde el cual se los lee. De ahí que, aunque Avelar se distancie en su libro del testimonio, su texto sea usado muchas veces como marco de interpretación de la narrativa testimonial posdictatorial. De hecho, más de una vez se alude al testimonio como a una “alegoría del pasado”.

prolijo (tal vez sea por eso que Chile es el ejemplo de dictadura latinoamericana invocado con mayor recurrencia en el ámbito internacional; tal vez sea por eso que el texto de Avelar ha dialogado mejor con la crítica chilena). Los vaivenes del texto aportan el mejor argumento en este sentido: Avelar toma Argentina, Brasil y Chile como objetos de estudio; Uruguay queda fuera por completo; Brasil es analizado como una excepción, requiere siempre de un apartado especial; y es necesario hacer un largo paréntesis para explicar la peculiaridad del caso argentino durante el gobierno de Alfonsín, en el que la nueva democracia se asienta sobre el control estatal de la economía.

También la postulación de la causa que da origen a la irrupción de las dictaduras se adecua sin mayores problemas sólo al caso chileno. En Argentina y en Uruguay — donde no hay un gobierno socialista democráticamente elegido — la explicación parece insuficiente. Aunque finalmente los regímenes militares acaban por preparar el terreno para la entrada al mercado internacional, el proyecto económico dictatorial registra oscilaciones y vaivenes durante todo el período; postular, entonces, que los regímenes militares *nacen* para combatir la resistencia a la implementación de la economía de mercado invierte de algún modo la cronología y ocluye otros factores. Por otra parte, el argumento de la eliminación de la resistencia es el argumento esbozado por las propias fuerzas armadas como justificación de su accionar. Como señala Vezzetti, tanto en Argentina como en Uruguay la resistencia se encuentra casi desmantelada y se manifiesta sólo esporádicamente ya hacia el comienzo del período militar —y sin embargo los regímenes de facto perduran varios años más. Es el discurso del ejército el que le otorga una dimensión exagerada en el proceso de gestación de su legitimidad pública; es el

discurso del ejército el que deliberadamente enmarca el enfrentamiento dentro del escenario mayor de la “guerra antisubversiva” y la “batalla de la civilización occidental contra el comunismo”. Catalogar la situación en términos de resistencia/eliminación de la resistencia es entonces repetir indirectamente las estrategias discursivas que se busca socavar. Incluso peor: el par resistencia/eliminación contribuye a formar una imagen hiperbólica en la que la oposición a la economía de mercado es de tal magnitud que sólo una masacre puede acabar con ella —y en esta versión el ejército cobra el cariz de una “ocupación extranjera” que se apodera del país para cambiar su rumbo— o contribuye a la caracterización del período como una “guerra entre facciones” que, al colocar ambas partes en pie de igualdad, se acerca peligrosamente a la “teoría de los dos demonios”. En cualquiera de los dos casos, la inexactitud del diagnóstico deviene en la representación de la sociedad civil como un ente ajeno e inocente, víctima de una invasión extranjera o mero testigo de un enfrentamiento entre bandos opuestos. En este sentido, la explicación de Hugo Vezzetti¹² —que guarda, de todos modos, muchos puntos en común con la

¹² Hay múltiples teorías y especulaciones sobre el por qué de las últimas dictaduras militares en el Cono Sur. Muchas se circunscriben a un ámbito nacional específico y a las razones coyunturales nacionales que propician el surgimiento; otras ensayan una visión regional —y hasta global, si se piensa en las interpretaciones que encuadran el fenómeno dentro del contexto de la Guerra Fría. Entre estas últimas —que nos interesan sobre todo en el marco de este trabajo— las hipótesis parecen oscilar entre un punto de vista económico y otro más ligado a lo sociológico. La explicación de Avelar —las dictaduras como gestoras de la transición del Estado al mercado— es probablemente la más extendida hoy en día dentro del pensamiento crítico de izquierda. La teoría de David Viñas (véanse *Indios, ejército y frontera* y *Menemato y otros suburbios*) se inscribe dentro de esta línea, pero la complejiza con la afirmación de que las últimas dictaduras militares son la culminación histórica del liberalismo económico surgido hacia el fin del siglo XIX (volveré sobre esto en los próximos capítulos). Desde su punto de vista, la tensión entre libertades políticas y liberalismo económico existe desde los albores del pensamiento liberal en toda América Latina; las dictaduras de los setenta son su punto máximo de eclosión (en rigor, su segundo punto máximo de eclosión: el primero son la eliminación y conquista de las comunidades rurales durante el siglo XIX). También Guillermo O'Donnell (véase *Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism*) ofrece una explicación desde el punto de vista económico que registra ciertos puntos en común con las anteriores y

historización de Avelar— resulta más adecuada, en tanto agrega ciertos matices que apuntan a eludir la caracterización de las dictaduras militares como un “paréntesis” en el que un enemigo extranjero invade el país y tuerce su destino. Así, propone que el advenimiento de los regímenes militares responde a la combinación de una serie de causas: la derrota de la lucha armada, la reorganización de la política económica, la voluntad de “disciplinar” a la sociedad; pero también la percepción generalizada de que se está viviendo una “situación de excepción” que requiere el uso de la violencia; percepción que puebla el imaginario tanto del ejército como de los grupos armados de izquierda y de la sociedad civil en general. La combinación de estos factores lleva a un “derrumbe civilizatorio” (Elias) que, en Argentina, comienza recién a revertirse después de la guerra de Malvinas.

que busca entender la recurrencia de regímenes dictatoriales en varios países latinoamericanos. Según O'Donnell, el proceso de modernización e industrialización en la región presenta características particulares que impulsan el establecimiento de regímenes “burocrático-autoritarios”. El proceso de industrialización en algunos países de América Latina concluye necesariamente en un “cuello de botella”, producto de la tensión entre las crecientes demandas sindicales y la necesidad de abrir la economía nacional a inversiones extranjeras para garantizar la continuidad de la expansión. La tensión sólo se resuelve así mediante la exclusión forzada de los sectores populares. Por otra parte, José Joaquín Brunner (véase *La cultura autoritaria*) abre una nueva dimensión al explicar el advenimiento de los regímenes militares como resultado de una variable político-cultural: la de la “cultura autoritaria”. Brunner liga los últimos gobiernos de facto con la ideología del autoritarismo —que rastrea hasta el fascismo— y su voluntad de “disciplinar” a la sociedad a partir de la represión y de la imposición de un imaginario determinado. Dentro de esta segunda línea deberían también incluirse aquellas teorías que explican el fenómeno diacrónicamente, como el producto de la persistencia de estructuras sociales coloniales basadas en la acumulación de poder en torno a una figura patriarcal y caudillista (véase Shumway *The Invention of Argentina*). Pienso que una explicación de las causas y razones de los regímenes militares debe buscarse en los puntos de intersección de estas teorías: entre lo global, lo regional y lo local; entre lo económico, lo sociológico y lo cultural. Cada línea por sí sola es incapaz de aprehender la complejidad del fenómeno. Por un lado, el proceso de mercantilización de la economía sigue su curso y, sin embargo, es poco probable que vuelvan a surgir regímenes de facto en el Cono Sur (es decir, la explicación económica debería complementarse, por ejemplo, con una explicación orientada hacia un “clima de época” en el que la noción de “democracia” y la legitimidad otorgada a la violencia disten de las actuales). Por otra parte, no todos los países que se vieron sometidos a una transición semejante —de una economía de Estado a una economía de mercado— corrieron la misma suerte. Es por eso que he elegido seguir el punto de vista de Hugo Vezzetti, que se construye en el cruce de varias perspectivas y que, a pesar de focalizar en el contexto histórico específico de Argentina, sugiere líneas de lectura que necesariamente implican una visión regional y global.

Ahora bien, una vez matizadas las premisas, creo que es posible y productivo recuperar la idea central de Avelar: es cierto que (sobre todo si se lee el gobierno de Alfonsín como un paréntesis o como el último estertor) las nuevas democracias impulsan la economía de mercado y que el neoliberalismo que se afianza en la región fue orquestado en gran parte por las fuerzas armadas. La hipótesis de Avelar dejaría de funcionar, sin embargo, si la oposición entre la narrativa posdictatorial y el discurso político oficial se diluyera. Y parecería que efectivamente esto sucede; parecería que, de algún modo, Avelar hiperboliza las relaciones entre el mercado neoliberal, el discurso oficial de las nuevas democracias y la narrativa.

En primer lugar, tal vez sea demasiado osado afirmar que el discurso político hegemónico intenta bloquear las remisiones al pasado y, por ende, margina la producción estética que lleva a cabo un trabajo de duelo (“A transnational political and economic order repeatedly reaffirms its interest in blocking the advance of postdictatorial mourning work –as the digging of the past may stand in the way of the accumulation of capital in the present” (9)). Una vez más, esto encaja con más precisión en el ámbito chileno con la figura de Pinochet sobrevolando la transición como senador vitalicio y las gestiones culturales de Planeta y de *El Mercurio*, impelidas por el Estado, en torno a la “nueva narrativa chilena”. En Argentina –y dejando de lado una vez más el período de Alfonsín dominado, a pesar de la ley de Punto Final, por el imperio de la justicia y la indagación del pasado reciente a través de la CONADEP, el Juicio a las Juntas y el *Nunca Más*– incluso durante el gobierno de Carlos Menem, pleno auge del modelo neoliberal, las narraciones de la memoria tienen su espacio. No son –es cierto– impulsadas por el

Estado, no son favorecidas por el oficialismo ni mucho menos parte de su agenda política; pero resulta un tanto excesivo sostener que han sido deliberadamente obstaculizadas. De hecho, durante ese período la producción fílmica nacional registra varias películas sobre la dictadura.¹³ Y es que precisamente el discurso político oficial busca separarse retóricamente del pasado reciente y disimular cualquier ligazón con él. Dice Richard al respecto: “The present of the consensus had to defend its politico-democratic “novelty” – its “discourse of change” – by silencing the economic continuity of the inherited past, and hiding this perversion of temporal schemes that mixes continuity and rupture under the guise of an incessant self-affirmation as actuality” (*Cultural residues* 24). La observación de Richard vale para los tres países: las democracias posdictatoriales anclan su legitimidad en el divorcio entre lo económico y lo simbólico. Aunque continúan subterráneamente el proyecto económico, se distancian verbalmente –con mayor o menor vehemencia– de la historia reciente (de hecho, Menem exhibe constantemente en su primera campaña electoral su condición de preso político durante la dictadura como estrategia de validación pública). Bloquear el trabajo de duelo sería aceptar oblicuamente la conexión; resulta en cambio mucho más productivo ceder su espacio a las narraciones de la memoria.¹⁴

Por otra parte, los alcances de la ficción posdictatorial registran en el libro de Avelar la mayor de las ambivalencias: si, por un lado, a la literatura sólo le queda ocupar

¹³ Algunos ejemplos: *Tango feroz: la leyenda de Tanguito* (1993), *Montoneros: una historia* (1994/98), *El dedo en la llaga* (1996), *Buenos Aires viceversa* (1997), *Garaje Olimpo* (1999), *Botín de guerra* (1999).

¹⁴ Otro tanto ocurre en el plano internacional, sobre todo teniendo en cuenta que, si algo define el Cono Sur ante los ojos de otras naciones, es la dictadura militar, especialmente en el caso de Chile y Argentina, donde Pinochet, los desaparecidos y las Madres de Plaza de Mayo se han convertido en íconos que han ingresado al campo cultural global.

un espacio periférico (resultado tanto de la marginación del circuito mercantil como de la declinación de su estatus aurático previo a las dictaduras y de la constatación de su propia imposibilidad) y, desde allí, alegorizar su derrota y rumiar su fracaso; por el otro, se le adjudica tal capacidad de impacto que puede incluso interrumpir la lógica del mercado, romper la dicotomía del valor y hacer tambalear el discurso oficial —volveré sobre esto en la próxima sección.

Pero aun dejando de lado todos estos puntos, hay un hecho central que obliga a repensar la hipótesis de Avelar: y es que hoy en día el paradigma de la memoria recibe el impulso del Estado; con el advenimiento de los gobiernos de Michelle Bachelet, Néstor Kirchner y Tabaré Vázquez la causa de la memoria se convierte en política pública; la narrativa de la memoria coincide ahora sí abiertamente con el discurso político oficial. Al quebrarse la oposición entre el discurso político hegemónico y la narrativa, el punto de partida del razonamiento —claro que no es una falla del libro de Avelar, sino que obedece a una transformación histórica— caduca. El cambio de contexto exige un replanteamiento de las relaciones entre el pasado, la producción estética y el discurso oficial; el viraje hacia la política pública —que, demás está decirlo, es algo deseable— trae aparejados algunos nuevos problemas. Si ya en pleno auge del neoliberalismo la narrativa posdictatorial bordeaba las dificultades de separarse de un discurso oficial que anclaba su estrategia en el divorcio entre lo económico y lo simbólico, en el nuevo contexto las dificultades se vuelven aún mayores. Podría decirse que, al menos desde el 2000, el discurso oficial del Cono Sur —probablemente sin ninguna intención deliberada— tiende a profundizar la brecha y ensanchar el divorcio. Con el impulso

público de las políticas de la memoria y una retórica cercana a la izquierda, el discurso oficial de los tres países se acerca cada vez más a la clausura del período dictatorial, en el sentido de que se coloca a sí mismo cada vez más en una relación de ajenidad respecto de ese pasado espurio. La continuidad de la política económica —al margen de alguna medida aislada o de la mayor o menor intervención del Estado— no ha, sin embargo, cesado —seguramente porque no hay otra posibilidad. A pesar de eso, se genera la impresión de que por fin ha concluido un período y de que finalmente se empieza a escribir el reverso de la historia; finalmente son los vencidos —Vázquez y Bachelet, que fueron víctimas directas de la dictadura, en primer lugar— los que “toman las riendas” de la historia. Ahora sí la actual democracia parece cortar radicalmente con el pasado dictatorial; ahora sí el “origen bárbaro” se percibe como una circunstancia absolutamente ajena a la novedad del presente; la vertebración económica se vuelve cada vez más subterránea; el pasado —a pesar de (y, en cierta forma, precisamente por) el renacer de las causas judiciales y de la fundación de sitios para la memoria— cada vez más extraño respecto de la realidad contemporánea.

Hay dos hechos en Argentina que, puestos en contrapunto, podrían leerse como una sinécdoque del nuevo contexto posdictatorial: a comienzos del 2006 Kirchner decide usar reservas del Banco Central para pagar en una sola cuota diez mil millones de dólares al FMI. La medida genera las consabidas polémicas: ciertos sectores de la derecha auguran que el Banco Central no volverá a recuperarse; ciertos sectores de la izquierda le echan en cara al presidente la contradicción entre la medida y su constante chicleo verbal al organismo internacional. Entre muchos otros, hay un grupo que celebra

públicamente el pago de la cuota: las Madres de Plaza de Mayo. Ocupan la Plaza —el espacio que han elegido durante treinta años como símbolo de protesta contra la dictadura, el espacio que han consagrado cada jueves como espacio para la memoria— para festejar el pago de una deuda que fue en gran parte ilegítimamente contraída durante la época de los militares. El otro hecho elige enero del 2006 una vez más como escenario. Las Madres despliegan en la Plaza su última Marcha Anual de la Resistencia. Ya no es necesario manifestar en oposición cuando el gobierno de Kirchner sigue la misma política de derechos humanos que ellas exigen, cuando les ha dado un lugar dentro de la Casa Rosada y ha tomado las medidas que ellas han venido reclamando por tantos años.

Ahora bien, mi intención no es de ningún modo argumentar en contra de las políticas públicas de los gobiernos actuales de Argentina, Chile y Uruguay en torno de la memoria (políticas con las que, de hecho, casi siempre acuerdo); mucho menos sugerir la inutilidad de ciertas narraciones, sino más bien poner de relieve el carácter *histórico* del paradigma de la memoria y, por ende, la necesidad de historizar sus premisas. El contexto de producción y de recepción de la narrativa posdictatorial ha cambiado por completo —el imperativo de la memoria ha recorrido el camino de la periferia al centro; de política de oposición a política pública--; la constelación de sentidos desde la que se la lee no ha, sin embargo, variado demasiado: descuida así la especificidad del objeto de estudio al deshistorizarlo y someterlo siempre a una misma interpretación, o complejiza tanto los conceptos (“postrauma”, “posmemoria”, “contramonumento”) que termina por

caer en una abstracción que está bien lejos de producir extrañamiento.¹⁵

¿Cómo hacer —se pregunta Nelly Richard— para evitar la patología del exceso de memoria? ¿Cómo hacer para que la crítica no se vuelva cómplice de los mecanismos mercantiles que intenta resistir? ¿Cómo hacer para no convertir el pasado en museo y los recuerdos en colección? Precisamente porque las premisas del paradigma de la memoria se basan en una cierta capacidad de la narrativa posdictatorial para interpelar al presente, es especialmente necesario atender al contexto en el que se inscribe; leerla teniendo en cuenta sobre todo su horizonte de producción y su horizonte de recepción; repensar el aparato hermenéutico desde el que se la lee. Si en esta sección he querido mostrar lo primero —la historicidad del paradigma de la memoria— en las próximas secciones intentaré profundizar en sus conceptos y examinar la constelación de sentidos que lo rodea.

2.3 ACECHANZAS: LÍMITES Y ALCANCES DE LA ALEGORÍA

In spite of the fact that allegory has occupied a major space in the Southern Cone's aesthetic and cultural debates, [it is] often explained away in more or less sophisticated versions of a specular reflexivism: in times of censorship, writers are

¹⁵ Las lecturas críticas que genera *Los rubios* —la película que Albertina Carri, hija de desaparecidos, estrena en Argentina a fines del 2003 —pueden ser un buen ejemplo del anquilosamiento de esta matriz hermenéutica. Aunque la película se sale explícitamente de lo que Carri llama el “formato memoria” y pone en cuestión el testimonio desde todos los ángulos posibles, las lecturas la enmarcan dentro de la constelación de sentidos del paradigma de la memoria. Se sucede entonces una serie de debates en los que los críticos no pueden llegar a un acuerdo: la película no encaja dentro de ninguna categoría, incomoda, y finalmente parece poner de manifiesto el agotamiento de la matriz de lectura. En un artículo escrito en colaboración con Antonio Gómez, “Más allá del “formato memoria”: la repostulación del imaginario posdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri” (*A contracorriente* 3: 2 Winter 2006, 107-126), profundizo en este análisis.

forced to resort to “indirect ways”, “metaphors” and “allegories”. [But] postdictatorial literature depicts the urban space as an allegorical ruin. [...] History is inevitably spatialized, only redeemed in a freezing gesture that captures the past as an allegorical monad. [...] This brings us to one of the major discontinuities between Benjamin and the more orthodox Hegelian tradition that culminates in György Lukács: whereas the Hegelian tradition could only privilege the sublimative, progressive flow of becoming, Benjamin, more schooled in the teachings conveyed by catastrophes, made of the recollecting act an interruptive machine, much like Bertolt Brecht sought to present his scenes as independent shots juxtaposing and contrasting separate situations. [...] Trapped between the imperative of memory and a general inability to imagine an alternative future, postdictatorial fiction [...] attempts to respond to an unprecedented atrophy in our memories, epitomized in our incapacity to synthesize the past as a coherent totality. The demand that literature become the reserve of memory is, to a great extent, an impossible demand, and it is in this impossibility, as an expression of it, that allegory emerges [...] The impossibility of representing the totality is one of the sources of allegory, because allegory is a trope that thrives on breaks and discontinuities.” (Avelar 9-11)

Que la alegoría ha ocupado un lugar fundamental en los debates estéticos del Cono Sur es —como sugiere Avelar— innegable; pero, ¿cómo definirla? ¿A qué remite exactamente el término “alegoría”? Elegí, a pesar de su extensión, citar este pasaje de Avelar porque por él circulan tres modos de entender el concepto que surcan los debates culturales de la posdictadura: la alegoría como metáfora, la alegoría como imposibilidad, y lo que podría llamarse la “alegoría como forma fragmentaria” —tres concepciones que, por otra parte, no pueden desenlazarse. Como señala Jakobson, la alegoría siempre es una metáfora; la función metafórica está en el centro de cualquiera de sus definiciones —un signo que tiene un sentido literal y otro figurado; un sentido recto y otro metafórico. Lo que Avelar busca no es impugnar el carácter metafórico de la alegoría, sino la lectura que limita los textos posdictatoriales a esta función solamente; una lectura —probablemente todavía la más extendida— que restringe las narraciones a la categoría de herramientas expresivas

de un contenido previamente establecido; una lectura que circunscribe los textos a una misma interpretación invariable, que se acaba con la actualización del referente (con la explicitación de aquello que se metaforiza). La crítica que ciñe la literatura posdictatorial a una función metafórica cae, dice Avelar, en el reflexivismo mimético; convierte los textos en un mero reflejo especular de un referente ya construido. Podría agregarse que esta lectura pierde además el horizonte de recepción de los textos y olvida su carácter histórico; es decir, no da cuenta de las diferencias entre *Respiración artificial*, un relato concebido en plena dictadura militar, y *¡Bernabé, Bernabé!*, una novela escrita en los comienzos de la redemocratización — volveré sobre esto en los capítulos II y III.

Avelar lee en cambio la persistencia de la alegoría como un índice de la imposibilidad de representación; como un índice del fracaso posdictatorial; como un índice del advenimiento del posmodernismo. El efecto traumático del golpe de Estado, la derrota del ideario de los setenta y, sobre todo, la puesta en crisis del rol de la literatura impactan sobre la narración y la vuelven fragmentaria, elíptica, alegórica. La transmutación estética encastra dentro de la transformación de la figura del intelectual: junto con el pasaje del Estado al mercado se produce el pasaje del intelectual al técnico; el nuevo contexto obstaculiza la interrogación metarreflexiva acerca de las condiciones de posibilidad del conocimiento y, junto con ella, la existencia misma del intelectual que — incapaz de preguntarse por los fundamentos de su propio quehacer, imposibilitado para llevar a cabo una representación totalizadora de la experiencia — muta en un experto cuya tarea se ve legitimada por la normatividad incuestionable de su disciplina. Si la transformación se registra con diferentes alcances en todos los escenarios de la

globalización, las dictaduras del Cono Sur se ocupan —hasta valiéndose de la fuerza física, de la represión ilegal, de la acción clandestina— de impulsar la mutación. Las alegorías posdictatoriales surgen de la crisis de la representación y del fracaso de la narración; trazan así una “topología de la derrota”; hacen un duelo *en y por* la literatura; son la figura de lo imposible (“Allegory is the trope of the impossible; by necessity it responds to a fundamental impossibility; an essential breakdown in representation. [...] If the historical defeat of the dictatorships also implied a defeat for literary writing, the task of *allos-agoreuein*, speaking otherwise imposes itself.” (232)). En esta idea de alegoría como fracaso e imposibilidad resuena no sólo Benjamin sino también Paul de Man: en contraposición al símbolo —que establece una relación de sinécdoque con su referente, que remite directamente a su referente—, la alegoría es incapaz de asegurar el sentido y asir por completo ese referente; surge precisamente en virtud de esa imposibilidad (la imposibilidad de denominar, la imposibilidad de representar).

La alegoría como imperativo y la alegoría como imposibilidad; esta oscilación — que Avelar nota — recorre el texto y es bien sintomática del modo en el que el paradigma de la memoria se sitúa frente a su contexto: si, por un lado, la narrativa se esgrime como arma de resistencia frente a la continuidad silenciosa del pasado dictatorial; por el otro, se deja traslucir que es el epígono de ese mismo pasado, que ha sido moldeada por la lógica de ese mismo pasado, y que luego de varias décadas no ha podido romper la continuidad con él.¹⁶ La ambigüedad parece surgir de la tensión entre un punto de vista descriptivo

¹⁶ La misma oscilación puede rastrearse en Paul de Man y en Benjamin. Para Paul de Man, la imposibilidad de asir el referente excluye la lectura cómoda que propicia el símbolo; al volver imposible la certeza del

("[allegory] is the trope of the impossible") y uno normativo ("the task of *allos-agoreuein*"): es decir, la tensión entre la descripción del modo de representación que registra la narrativa después de la dictadura y la prescripción de la forma que debería adoptar para ser políticamente eficaz.¹⁷ Las dos posturas llevan hacia ciertos problemas: la afirmación "la narrativa posdictatorial *es* alegórica" parece no dejar espacio para un rol político: la alegoría es un producto de la derrota y no puede salirse de esa imposibilidad; se "muere la cola"; queda encerrada en una cadena de alegorizaciones que refiere siempre hacia un mismo lugar ("a chain of allegorization [that refers back] to the desolation and misery that makes it possible") (233). Esta noción de alegoría corre además el riesgo de caer en el reflexivismo mimético en el que derivaba la lectura en clave metafórica: es una *expresión* de la imposibilidad; por lo tanto, deviene en una sinécdoque de su referente; un reflejo del contexto en el que surge. Por otra parte, la afirmación "la narrativa *debe ser* alegórica" introduce una dimensión prescriptiva que amenaza con obstaculizar otros modos de representación.

"Whereas the Hegelian tradition could only privilege the sublative, progressive flow of becoming, Benjamin [...] sought to present his scenes as independent shots juxtaposing and contrasting separate situations" dice Avelar en el párrafo que acabo de citar, y la observación deja entrever este segundo matiz prescriptivo; alude a una forma

sentido, la alegoría incita al pensamiento crítico. Algo similar sostiene Benjamin sobre la alegoría moderna: produce un *shock* capaz de propiciar la toma de conciencia.

¹⁷ La ambigüedad queda asentada en las diferencias en la traducción al español del libro de Avelar. En la introducción del texto en español faltan casi todos los párrafos que insisten en el rol político de la narrativa posdictatorial y del quehacer intelectual; se enfatiza en cambio la idea de la alegoría como derrota y como imposibilidad —énfasis que recoge el cambio de título. Véase *Alegorías de la derrota*; es especialmente fructífero contrastar las páginas 13-28 de este texto con las páginas 1-11 de *The Untimely Present*.

de representar el pasado más deseable que otra: la que se compone de escenas e imágenes yuxtapuestas. La alegoría se convierte así en un modo de representación que debe manifestarse a través de una forma específica: la fragmentaria.¹⁸ Distanciándose de la tradición hegeliana que culmina en Lukács y que aboga por la representación de la totalidad, Avelar opta benjaminianamente por la representación del fragmento. Las alegorías que analiza son —desde su lectura— “highly fragmented and reflexive” (9); condensan el fracaso del pasado en escenas superpuestas; exteriorizan en la ruptura de la narración la discontinuidad del flujo histórico; escapan a la producción de una “totalidad no-fracturada” [unfractured wholeness] (9), a un “realismo ingenuo” [naïve realism] (20). La alegoría no es entonces solamente una metáfora o la expresión de una imposibilidad; es también una forma específica que se construye por oposición a —y en contra de— otra forma específica. El contraste entre los pares realismo/totalidad y alegoría/fragmentación —el contraste que parece remitir a la diferencia de posturas entre Lukács y Benjamin— no sólo recorre el texto de Avelar, sino la gran mayoría de los debates estéticos sobre la narrativa posdictatorial. De hecho, una mirada diacrónica muestra que esta oposición ya aparece en los primeros años de la redemocratización; muestra que ya desde los albores de las nuevas democracias surge la mayoría de los lineamientos éticos y estéticos que sirven de armazón al paradigma de la memoria.

¹⁸ Claro que una alegoría siempre necesariamente se pone de manifiesto a través de una forma (es una *figura* retórica), pero lo que quiero señalar es que para Avelar —y para la crítica posdictatorial en general— la alegoría solamente puede/debe manifestarse a través de una forma *específica*: la fragmentaria (en contraposición, como mostraré enseguida, a la “realista” o “totalizante”); en definitiva, Benjamin versus Lukács.

2.4 ALEGORÍA, FRAGMENTACIÓN, RESISTENCIA: EL ORIGEN DE UNA MATRIZ DE SENTIDOS

Maryland, diciembre de 1984. Apenas caída la dictadura argentina y en pleno auge redemocratizador, Saúl Sosnowski organiza un encuentro en el que un grupo de intelectuales busca reflexionar sobre el pasado reciente y trazar las líneas para la reconfiguración del campo cultural nacional. Es éste el primero de una serie que incluye además un encuentro de argentinistas en Minnesota y otros dos, convocados también por Sosnowski, al caer los regímenes militares uruguayo y chileno.¹⁹ Las ponencias presentadas en los cuatro eventos se recortan sobre un trasfondo de objetivos en común: revisar las transformaciones de la cultura, la política y la economía bajo condiciones de represión y exilio, y definir interdisciplinariamente las coordenadas que permitan fundar el nuevo campo cultural de las incipientes democracias. Si la desarticulación de la esfera intelectual y la neutralización de sus proyectos colectivos son dos de las operaciones visiblemente más exitosas de la dictadura, redefinir el rol del intelectual, reivindicar su participación en el ámbito público y recuperar sus espacios materiales de producción son los temas de debate privilegiados en la agenda de los encuentros. Primeras voces de la redemocratización, las ponencias presentadas en las reuniones permiten trazar el mapa de la gestación del discurso posdictatorial. A pesar de las diferencias que necesariamente dicta el contexto nacional y que ya se dejan adivinar desde los prólogos,²⁰ las

¹⁹ Véanse Sosnowski *Represión y reconstrucción*, Balderston [et. al.] *Ficción y política*, Sosnowski *Represión, exilio y democracia* y Garretón *Cultura, autoritarismo y redemocratización*, respectivamente.

²⁰ A pesar de que comparten una serie de características políticas y culturales que hacen posible (y exigen) un análisis en conjunto, las redemocratizaciones de los tres países comportan diferencias que no pueden

intervenciones coinciden no sólo en la urgencia por resolver ciertos problemas, sino sobre todo en la delimitación de los ejes éticos y estéticos que terminarán por configurar la matriz de producción y de interpretación que se extiende en los tres países durante todo el período posdictatorial.

Si en el 2005 es Beatriz Sarlo la que anuncia su agotamiento, es ella también una de las intelectuales que veinte años antes inaugura sus coordenadas. Así, dice en uno de los primeros análisis de las novelas escritas durante el “Proceso”: “En esta colocación, sin duda difícil en los tiempos sombríos de la dictadura, la literatura puede leerse como un discurso crítico aunque adopte (*o precisamente porque adopta*) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia.” (Balderston 35, el subrayado es mío). El pasaje del “aunque” al “porque” es

pasarse por alto y que inciden claramente en las presentaciones. Detenerse en esta cuestión merecería un capítulo aparte. Vale la pena, si embargo, señalar algunas de ellas sobre todo para comprender las diferencias de tono en las ponencias. En tanto la caída del régimen militar posee diversas gradaciones según el país, el modo en el que se alude en los encuentros al pasado dictatorial es marcadamente disímil. En Argentina, el colapso de las fuerzas armadas luego de la derrota de Malvinas y de los incesantes reclamos de los organismos de derechos humanos permite que el tono de las ponencias sea completamente condenatorio y que el repudio total se haga explícito en cada presentación. En Chile, en cambio, la transición democrática pactada con el gobierno de la Concertación imprime una atmósfera de consenso en la que se matizan las alusiones negativas al régimen militar. Así, muchas de las ponencias incluso celebran el “milagro neoliberal chileno” impulsado por el proyecto económico pinochetista y, aunque jamás defienden directamente el régimen, atenúan su acción. Uruguay se encuentra claramente a mitad de camino: aunque el rechazo a la última dictadura se hace patente, el lema del nuevo presidente Sanguinetti (“un cambio en paz”) se deja sentir en las intervenciones y en los debates que se generan luego de cada mesa, que intentan evitar la confrontación directa y se preocupan más por “cuidar la democracia” enfatizando el clima de “transición” que se vive en el país. Asimismo, cada uno presenta focos de conflicto diferentes relacionados con su historia específica, que son los que generan incomodidades y enfrentamientos en los encuentros: en Argentina, la cuestión del exilio/no exilio divide como en ningún otro lugar a la comunidad intelectual; en Chile y en Uruguay los conflictos giran sobre todo en torno a la destrucción de los mitos de las “democracias ejemplares” de los dos países y al modo en el que debe interpretarse el “paréntesis dictatorial”. Para un análisis más profundo de las diferencias en las transiciones a la democracia desde el punto de vista de las ciencias políticas, véanse O’Donnell, Schmitter y Whitehead *Transitions from Authoritarian Rule*. Para un análisis desde el punto de vista de la filosofía del derecho, véase Nino *Juicio al mal absoluto*.

—como señalé en el caso de Avelar— el casi imperceptible pasaje de una dimensión descriptiva a una dimensión normativa: no es *aunque* se construya sobre estas características sino *porque* lo hace que la literatura se vuelve un discurso crítico. Detrás de la enumeración de los rasgos narrativos que se observan en los textos descansa la enumeración de los rasgos narrativos que *deben* tener los textos; sólo la literatura que se ha construido sobre estas estrategias de representación ha sido eficaz durante la dictadura; es *porque* se inserta en este molde narrativo que ha sido capaz de subvertir el discurso oficial dictatorial. Elipsis, alusión y figuración no son sólo operaciones de escritura que pueden rastrearse en una serie de textos, sino que son las operaciones de escritura que definen la capacidad de resistencia de un texto.

En “Literatura y política”, un artículo publicado en el número de *Punto de Vista* inmediatamente posterior al fin del régimen militar, Sarlo ya había anticipado con similar cariz prescriptivo estas mismas líneas de lectura:

La narrativa no podía aspirar a restaurar la totalidad perdida (...) Trabajó, en cambio, sobre los fragmentos de la experiencia, de manera tal que podría decirse que *lo mejor de la literatura argentina* de estos años lleva las huellas de la historia. (...) Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad según dos estrategias principales: la refutación de la mimesis como forma única de representación, por un lado; la fragmentación discursiva tanto de la subjetividad como de los hechos sociales, por el otro. Se escribieron novelas que oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. (...) Interrogativas y no aseverativas, estas narraciones renuncian al proyecto de reproducir lo real, para *jugar* en la producción de sentidos incompletos y fragmentarios. (10-11, el subrayado es mío)

Este pequeño párrafo condensa de manera clara la matriz estética que sobrevuela las ponencias y que, a fuerza de repetición, termina por consolidarse en los encuentros: la “mejor

literatura", la literatura que "se juega" es la que elude la representación de la totalidad y se construye sobre fragmentos de la subjetividad y de la experiencia; es la que sólo de manera oblicua rodea la historia; es la que rechaza el reflejo mimético y prefiere poner en escena la incompletud de los sentidos. Ya en este primer texto sobre la literatura de la época dictatorial, Sarlo elabora un manual de instrucciones que permite diferenciar la "buena" y la "mala" literatura, la literatura "de denuncia" y la literatura "cómplice".

El resto de la crítica parece seguirlo a rajatabla: la mayoría de los ensayos —muchos incluso citando las palabras de Sarlo— se ocupa de contraponer las "versiones realistas e ingenuas de la historia", las que ofrecen una "tranquilizadora totalización" y corren el peligro de acercarse a la "voz totalizante del discurso oficial" con la literatura que opta por una representación fragmentaria, con la literatura que "resiste". La polarización no sólo se cuele en varios análisis, sino que muchas veces es el esquema que organiza la presentación: Teresa Porzecanski, por ejemplo, esboza una clasificación de la literatura uruguaya del período dictatorial en la que la "narrativa de imaginación" echa mano de la alegoría, la oblicuidad y la metáfora para cuestionar el modelo oficialista basado en el realismo (Sosnowski *Represión, exilio y democracia* 226). Algunos años más tarde, Nelly Richard alude a una "cultura de la resistencia" gestada durante el pinochetismo por prácticas artístico-literarias neovanguardistas que "desplegaron el lenguaje —antilineal— de la discontinuidad histórica y de la fractura lingüística, [que] burlaba la creencia en una verdad finita o en un significado último, y reventaba el totalismo de las significaciones unívocas." (Garretón 40-41). Toda estética realista —incluso la asumida por una vertiente de la literatura militante que opta por textos cercanos al documentalismo— deviene según Richard, en tanto plasmación ilusoria de

la “continuidad histórica” (Garretón 41), cómplice del totalitarismo. Los ejemplos se multiplican: la nueva crítica de los tres países tilda de realista a cualquier novela que acometa una narración de la historia que no se ajuste al modelo alegórico-fragmentario y la vincula directamente con el proyecto totalitario oficial. Las tríadas alegoría/fragmentación/resistencia y realismo/totalización/complicidad, aparentemente irreconciliables, reaparecen una y otra vez en las ponencias y organizan la matriz hermenéutica a la que se somete la narrativa del período dictatorial.

Si la primera de estas tríadas es —como hemos visto en las secciones anteriores— uno de los pilares estéticos del paradigma de la memoria, el párrafo de Sarlo muestra cómo también en el período redemocratizador irrumpe el otro de sus principales lineamientos: la experiencia. A pesar de que en *Tiempo pasado* la rechaza de plano como modo de legitimación (y tal vez sea por eso que el libro esquivo toda referencia a los orígenes de la posdictadura), Sarlo apela —una vez vuelta la democracia— a la experiencia como herramienta privilegiada de indagación en el pasado. Como si fuera un espejo invertido de su texto del 2005, su ponencia de 1985 comienza con el subtítulo “Quién habla: ensayo de autobiografía” y sigue así:

Pocos temas convocan como éste a la primera persona. Difícilmente podemos abordarlo asistidos por el sistema de mediaciones que una historia más lejana permite elaborar. (...) Se trata, más bien, de mantenerse dentro de los límites de un discurso que tiene a la experiencia como objeto. (...) Es, en realidad, el procesamiento de la cultura de una época, pasada a través de formas, también históricas y sociales, de la subjetividad. (Sosnowski *Represión y reconstrucción* 95)

Una vez más, el resto de las ponencias le hace eco: hay, parecen decir, dos modelos posibles para una literatura resistente: la alegórico-fragmentaria o la testimonial. Construido sobre el relato de la experiencia subjetiva, el testimonio se percibe como una narración que logra sortear las trampas de la representación realista al articular los fragmentos de la historia en los recovecos de la memoria individual.²¹ De hecho, el modelo testimonial rebasa lo puramente literario para irrumpir en las ponencias: la retórica testimonial —sobre todo en las presentaciones de exiliados o de antiguos presos políticos— permea las intervenciones y se constituye en soporte argumental.

“Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad”; los dos modelos se vuelven posibles en virtud de los dos ideogramas que todavía hoy tienen vigencia y que sobrevuelan el libro de Avelar: la resistencia y el fracaso. Si hay algo que las ponencias comparten, es la certeza de que durante la dictadura hay una zona de la cultura que “resiste” y que lo hace mediante la plasmación del fracaso: el fracaso del proyecto revolucionario de los setenta, el fracaso de los agentes de ese proyecto, el fracaso de la historia (la idea respaldada por la difundida lectura de las tesis de Benjamin); resistencia y fracaso —el imperativo y la imposibilidad— son los

²¹ Es sobre este punto que Beatriz Sarlo —alejándose de su postura anterior— construye en el 2005 su argumento contra el testimonio. La retórica testimonial, dice, coloca a la subjetividad como pivote; a un individuo que bucea en su recuerdo y que, en virtud de su experiencia, se convierte en la fuente autorizada del relato. En ese sentido se sostiene entonces sobre un “modo realista-romántico” (Sarlo *Tiempo* 42). Y, sin embargo, dice desconfiar del realismo y pide no ser sometida a la verificación empírica. La contradicción se acentúa cuando se concibe el testimonio como la posibilidad narrativa que sucede a la literatura después de la caída de los grandes relatos. La validez de la retórica testimonial se asienta sobre la subjetividad, la oralidad y la experiencia, aun cuando paradójicamente la legitimidad de estos tres ejes ha caído supuestamente junto con el fin de los grandes relatos. Creo que una relectura de la noción de realismo podría ayudar a dirimir la cuestión.

patrones que permiten juzgar la cultura de la época dictatorial. En rigor, vistas en conjunto, casi todas las presentaciones pueden resumirse en un mismo esquema: someter a escrutinio una serie de textos para ver si se ajustan a alguno de los dos modelos —el alegórico-fragmentario o el testimonial— y luego consagrarlos (o no) como textos de la resistencia. La operación encierra una doble dimensión: al mismo tiempo que se crea un paradigma de interpretación de la cultura (anti)dictatorial, se crea la matriz estética que de ahí en más rige, como hemos visto, la cultura posdictatorial.

Si hay algo que *Tiempo pasado* pone en evidencia es la manera en la que esa matriz sigue funcionando hoy en día con la misma eficacia: a pesar del evidente cambio de contexto, la “buena narrativa” sigue siendo la que se construye sobre estos modelos, la que descrea de la totalización y opta por la fragmentación y/o el punto de vista subjetivo. A pesar de la incomodidad que denuncia en el 2005, Sarlo y *Punto de Vista* son, al volver la democracia, los grandes impulsores del modelo. Además de ser un efecto del giro subjetivo, del cambio de perspectiva impelido por los estudios culturales y del fin de los grandes relatos, el paradigma de la memoria se impone en los primeros años de las nuevas democracias (en contraposición a la representación realista de la historia) como alternativa de resistencia y se consolida en las décadas posteriores como modelo hegemónico del quehacer estético. Una mirada al discurso intelectual de los primeros años de la redemocratización muestra que la constelación de sentidos que cristaliza en *The Untimely Present* comienza a gestarse al menos desde los orígenes de la posdictadura como paradigma de interpretación de la narrativa escrita durante la dictadura; un paradigma restrictivo que hasta hoy —a pesar de los sucesivos cambios de

contexto — regula los modos de lectura y representación.²² Fragmentación versus totalización; alegoría versus realismo; lo que organiza la polarización — además de un “espíritu de época” que excede los límites geográficos y que pone de manifiesto los alcances del posmodernismo — es la lectura en contrapunto de Benjamin y Lukács.²³

²² La lectura en contrapunto de Sarlo y Avelar y la indagación de los primeros análisis críticos que irrumpen durante la redemocratización impulsan algunas reflexiones en torno a la relación de las dictaduras del Cono Sur y el posmodernismo; reflexiones que me llevan a acordar con el diagnóstico de Avelar — pero no con su resolución al problema. Ya las primeras voces intelectuales que se escuchan en el comienzo de la redemocratización aluden al modo en el que el posmodernismo se ha afianzado en la región y ha marcado los modos de escritura y, sobre todo, de lectura. En todos los debates se pone de manifiesto la desconfianza frente a los grandes relatos, la resistencia frente a la totalización, la sospecha frente a la posibilidad de conocer y representar la historia, el fracaso de la figura del intelectual y de las concepciones revolucionarias de los sesenta y setenta. En suma, los debates y las lecturas muestran cómo la percepción del “fin de la ideología” y el “fin de la historia” se arraigan en el Cono Sur después de la debacle militar. Podría incluso decirse que el posmodernismo se encuentra en el Cono Sur doblemente enfatizado: al “espíritu de época” que se registra a nivel global se le añade la experiencia nefasta de la historia local, que acelera la desarticulación de ideología y política, contribuye a la sensación de “irrepresentabilidad” de la historia, mina la confianza en la capacidad de la agencia intelectual, y agudiza el resquemor frente a un discurso totalizador — que pasa a identificarse directamente con el discurso del totalitarismo. En este sentido, puede afirmarse con Avelar que las dictaduras “posmodernizan” la región — afirmación que vuelve a mostrar cuánto más fructífero sería para Sarlo trazar en *Tiempo pasado* la genealogía local de la “cultura de la memoria” y del “giro subjetivo”, y colocarse a sí misma como protagonista de esa historia. Ahora bien, lo que la lectura de Avelar, Sarlo y los primeros análisis de la redemocratización muestran también — y es aquí donde quiero apartarme — es cómo el discurso intelectual contribuye a este afianzamiento (de nuevo la tensión entre el imperativo y la imposibilidad), sobre todo con la postulación de un paradigma restrictivo de escritura e interpretación organizado en torno a la polarización alegoría/realismo. De ahí que mi intento — que voy a explicar en la próxima sección — de encontrar una postura intermedia, dismantlar la polarización y, sobre todo, devolver al centro de la escena la preocupación por la historia obedezca a la intención de desandar el camino y “re-politizar” el debate.

²³ La reticencia frente al realismo no es una novedad del período posdictatorial; especialmente durante los sesenta y setenta — cuando se discute con mayor vehemencia en toda América Latina la función política de los intelectuales y la literatura — los debates estéticos oponen realismo y vanguardia, realismo y experimentalismo, realismo y nuevo realismo y, sobre todo debido a *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, realismo y testimonio. Pero podría decirse que con la irrupción de las dictaduras la reticencia se afianza y se tiñe de nuevos matices: como dejan entrever las primeras voces intelectuales de la redemocratización, el realismo se percibe como la estética cómplice de la política dictatorial; como la estética que se construye sobre una visión del mundo que guarda una cierta afinidad con el discurso unívoco del totalitarismo, como una estética “ingenua”, incapaz de dar cuenta de los problemas de la representación. En Chile la desconfianza se acentúa probablemente por el rol explicativo-normativo que asumió la sociología durante la transición y que ha sido objeto de impugnación de la *Revista de Crítica Cultural*. Véanse: Gilman para profundizar en los debates en torno al realismo durante los sesenta y setenta en América Latina; De Diego fundamentalmente para el caso argentino y Brunner *El caso de la sociología* para una explicación del rol de la sociología como disciplina en la posdictadura chilena.

2.5 BENJAMIN VERSUS LUKÁCS: NOTAS PARA UNA RELECTURA

El poema *Fausto*, *Don Quijote*, las novelas de Walter Scott; para Lukács, el realismo excede la noción de estilo y desborda los moldes genéricos. No es una forma específica —aunque se lexicalice a través de una forma— sino un modo de representación. Otro tanto podría decirse de la alegoría de Benjamin: el drama barroco, la poesía de Baudelaire, la arquitectura; incluso experiencias o épocas enteras son para Benjamin alegóricas. Pero a pesar de que en muchos de sus textos ensaya una especie de “práctica de la alegoría” — *The Arcades Project* y *One-way street* son los más evidentes en ese sentido— el concepto alude menos a una técnica narrativa que a un método de lectura, un modo de ver/pensar [“an allegorical way of seeing”; “an allegorical way of thinking”].²⁴

Usar las nociones de realismo y alegoría para organizar una polarización que tienda a prescribir o restringir tipos de textos amenaza entonces no sólo con violentar ambas nociones sino también con pasar por alto su similitud y complementariedad. Por otra parte, la apelación a la complicidad del realismo invita a una retorsión; incita a dar vuelta el argumento: si el régimen militar se ocupa de obturar la posibilidad de narración de la historia colectiva, ¿no se convierten los textos de la memoria, con su resistencia a representar la totalidad y su insistencia en la fragmentación del pasado, de la subjetividad y de la experiencia, en continuadores de la obliteración? Las dictaduras militares de los tres países basaron su poder en la pulverización de la esfera pública, la atomización del campo intelectual y la obturación de todo proyecto político colectivo; a las desapariciones y la

²⁴ Véanse Benjamin “Central Park” en *New German Critique* y “Allegory and Trauerspiel” en *The Origin of German Tragic Drama*.

censura se añadieron la exaltación del ámbito doméstico y de los valores de la familia y del individuo.²⁵ Alusión, fragmentación, subjetividad, desconfianza frente a la narración de la historia colectiva; son las coordenadas sobre las que se funda el paradigma de la memoria. Leer y escribir dentro de este paradigma ¿no significa entonces quedarse encerrados dentro de la lógica dictatorial? ¿No contribuye a reproducir los mecanismos contra los que se ha construido? Si una de las secuelas (o, tal vez, una de las condiciones de posibilidad) de las dictaduras ha sido la privatización de la esfera pública y el énfasis en lo doméstico ¿no afianza este modo de escribir y de leer —con su anclaje en lo subjetivo, en el cuerpo, en el fragmento— el gesto que busca repudiar (y que, por otra parte, lo ha engendrado)?

Tal vez despegar los conceptos de alegoría y realismo de la noción de formas prescriptivas —evitar entenderlos como *modelos narrativos* opuestos— permita volver la atención a su preocupación central: la manera en la que el entrelazamiento de pasado y presente puede constituir una praxis política:

Only in this context which sees the isolated facts of social life as aspects of the historical process and integrates them in a totality, can knowledge of the facts hope to become knowledge of reality. [In vulgar bourgeois economists and in vulgar Marxists] the dialectical method was overthrown and with it the methodological supremacy of the totality over the individual aspects; the parts were prevented from finding their definition within the whole and, instead, the whole was dismissed as unscientific or else it degenerated into the mere “idea” or “sum” [...] [It] appeared as a timeless law valid for every human society. (Lukács, *History and Class Consciousness* 8-9)

Lejos de abrazar una concepción de la historia anclada en el progreso (“When [progress] is applied to society it turns out to be an ideological weapon of the bourgeoisie.” (*History*

²⁵ Véanse Avelar, Brunner, Dalmaroni “La moral de la historia”, Richard, Sarlo, Vezzetti.

10-11)), Lukács entiende la historia como un *proceso*; un proceso que nunca avanza hacia una teleología regido por leyes ahistóricas —precisamente el punto en el que busca distanciarse del marxismo vulgar; un proceso en el que cada elemento establece una relación metonímica con otros elementos, formando una constelación de sentido (una totalidad que convive a su vez con otras totalidades y que, justamente en virtud de su composición metonímica, se arma y rearma constantemente). El realismo de Lukács no es ni la culminación del hegelianismo ortodoxo —como él mismo se encarga de explicitar en varios de los prólogos a las reediciones de sus libros en los años sesenta: “an attempt to out-Hegel Hegel” (*History* xxiii)— ni una defensa de un realismo ingenuo en clave mimética —aquello que precisamente ataca del naturalismo y del realismo socialista: “This involved me in a critique of naturalistic tendencies. For all naturalism is based on the idea of the “photographic” reflection of reality.” (*History* xxxviii) El realismo es, para Lukács, la estética que corresponde al marxismo, en tanto se encarga de ubicar los “elementos concreto-significativos” dentro de una totalidad de sentido que muta según la manera en la que esos elementos interactúan con otros. Los textos que representan la historia de manera realista son aquellos que captan los elementos del pasado que establecen una relación de metonimia con el presente; son aquellos que se sostienen sobre un “anacronismo necesario” (noción que retoma y expande la categoría de Hegel).²⁶

Dependiendo entonces de las circunstancias particulares de cada situación, el realismo

²⁶ "The inner substance of what is represented remains the same, but the developed culture in representing and unfolding the substantial necessitates a change in the expression and form of the latter" (Hegel). (...) The writer would allow those tendencies which were alive and active in the past and which in historical reality have led up to the present (but whose later significance contemporaries could naturally not see) to emerge with that emphasis they possess in objective, historical terms for the product of this past, namely, the present. (*The Historical Novel* 61-2)

adopta formas y estilos diferentes: así, en la época posterior a la Revolución Francesa y anterior a la crisis de 1848 —regida por una concepción antropocéntrica de la historia— el realismo se pone de manifiesto a través de la representación de “tipos socio-históricos” (lo que Lukács llama el “realismo clásico”, el “gran realismo” o el “realismo burgués”). El realismo es entonces un modo específico (metonímico) de articulación de pasado y presente que se manifiesta a través de diferentes formas —nunca miméticas— de las que las novelas históricas del realismo clásico son tan sólo un ejemplo. Es difícil leer en la noción de Lukács una reconfortante totalización o un atisbo de complicidad con un relato oficial de la historia; por el contrario, concibe el realismo como un modo de representación que permite armar una causalidad diferente a la causalidad natural que sostiene la visión de progreso de los discursos hegemónicos de las épocas en las que escribe —la burguesía, el marxismo vulgar, la socialdemocracia y el estalinismo.

Ahora bien, en los textos de Benjamin conviven dos modos diferentes, aunque complementarios, de aproximación al pasado: uno que se sostiene primordialmente sobre la teoría freudiana —el de la “memoria proustiana” — ²⁷ y otro que se cimienta en un marxismo ecléctico —el “materialista-histórico”. La mayoría de las interpretaciones de la narrativa posdictatorial gira más bien en torno al aparato de sentido de la memoria proustiana —el pasado que irrumpe, los remanentes de la experiencia traumática, las

²⁷ Este modo de aproximación al pasado es el que se delinea sobre todo en “On Some Motifs in Baudelaire” y se contrapone al recuerdo. La memoria proustiana es la que asalta al individuo de improviso, la que por obra del azar irrumpe en el presente e interrumpe su continuidad, la de la madalena en el té. Aunque en este texto es ésta la única memoria que —en tanto se engendra en aquello que la experiencia ha percibido pero no ha logrado vivenciar, en los restos del pasado que no han podido ser asimilados y que permanecen como estímulos residuales cuya aparición súbita incita a una toma de conciencia— tiene un potencial crítico, no es ésta la única posibilidad de acercarse al pasado a la que se alude en los textos de Benjamin.

ruinas que el *shock* deja en el inconsciente. Podría decirse que el discurso intelectual posdictatorial sobre el Cono Sur privilegia sobre todo el costado freudiano de los textos de Benjamin- ²⁸ las reflexiones sobre la memoria en lugar de las reflexiones sobre la historia, aunque ambas permanezcan siempre entrelazadas. Pero la preferencia acarrea ciertas dificultades que parecerían atentar contra una función programática: si la memoria proustiana emerge súbitamente en un instante fugaz que no puede inducirse voluntariamente, entonces su uso programático se torna casi imposible; casi diría que escapa por completo a los designios de la agencia subjetiva: “Mournful literature will search for those fragments and ruins that can trigger the untimely eruption of the past” (Avelar 2) Curiosamente elidida en la traducción al español, la afirmación en la que Avelar diseña una praxis posible para la narrativa posdictatorial registra el vaivén que amenaza con volver la tarea impracticable: ¿cómo buscar que se dispare la irrupción intempestiva del pasado? Evidentemente Avelar es consciente de la dificultad, a la que vuelve en el último capítulo cuando señala que la literatura permanece abierta hacia un futuro inimaginable; el problema es que el carácter completamente azaroso complica la postulación de una praxis, algo que quizás explique la oscilación entre la memoria como imperativo y la memoria como imposibilidad (y las diferencias en la traducción).

Las dificultades quizás se aligerarían si se privilegiara la otra dimensión de los textos de Benjamin —la que se pone de manifiesto especialmente en *The Arcades Project* y

²⁸ Por supuesto que ésta es una generalización que pasa por alto ciertas particularidades. De hecho, la premisa básica de que las dictaduras operaron la transición del Estado al mercado se acerca más a una explicación marxista que freudiana de la historia. Así y todo, creo que es claro que el aparato de sentido desde el que se lee la narrativa posdictatorial se construye sobre el psicoanálisis freudiano; en realidad, sobre el modo en el que Benjamin incorpora el psicoanálisis freudiano.

en las tesis— que sí se erige sobre una intención programática (a fin de cuentas, los dos textos son “manuales de instrucción” para el materialista histórico). Si se tiene en cuenta esta otra vertiente —la que Susan Buck-Morss llamaría “pedagogía materialista”²⁹ — parecería que la articulación de pasado y presente que Benjamin propugna no está tan lejos de la propuesta lukácsiana:

The first stage in this undertaking [historical materialism] will be to carry over the principle of montage into history. That is, to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components. Indeed, to discover in the analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of history as such. (*Arcades* 461)

Benjamin comparte con Lukács la incomodidad frente a la concepción burguesa de la historia, frente a la certeza de que el pasado es un mero antecedente de lo que vendrá. En lugar de enmarcar el fluir histórico dentro de un tiempo “homogéneo y vacío”, en lugar de concebir el pasado como un período concluido, congelado y acabado plasmado en las fuentes de la historia oficial, es necesario leerlo como un “índice histórico” que se vuelve legible en el presente a partir de una coyuntura específica —en este sentido, anticipa con increíble lucidez las teorías poscoloniales contemporáneas. Esta mirada sobre el pasado puede dispararse en un instante impredecible que escapa a los deseos del sujeto (“Articular históricamente el pasado [...] significa adueñarse de un recuerdo tal y como relampaguea en un instante de peligro [...]” (“Tesis” 170)), pero luego obedece a su escrutinio: “[El materialista histórico] considera cometido suyo pasarle a la historia el

²⁹ Véase Buck-Morss *Dialectics of Seeing*.

cepillo a contrapelo" ("Tesis" 174).³⁰ En otras palabras, que ciertas zonas del pasado se vuelvan legibles en un determinado momento excede la voluntad individual ("For the historical index of the images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time." (*Arcades* 474)); pero la posibilidad de articular luego pasado y presente, de colocarlos dentro de una red de sentido y armar otra causalidad histórica es, en rigor, una *tarea* individual: "Pedagogic side of this undertaking; to educate the image-making medium within us raising it to a stereoscopic and dimensional seeing into the depths of historical shadows" (*Arcades* 458). Si el realismo de Lukács es un modo de representación que busca articular pasado y presente a partir de la producción de una totalidad metonímica, Benjamin propone una "mirada histórica" que descubra en los fragmentos del pasado el cristal del evento total, un "allegorical way of seeing". Podría decirse que desde esta perspectiva la diferencia fundamental entre Benjamin y Lukács no es tanto la reivindicación de lo fragmentario *versus* la configuración de una totalidad, ni la adopción o el repudio de la filosofía hegeliana —aunque por supuesto ambos son puntos de desacuerdo— sino la diferencia entre un método de producción (el realismo de Lukács) y un método de lectura (la alegoría de Benjamin). Claro que las dos cosas no pueden desligarse: el método de producción de Lukács deriva de un modo de leer la realidad y percibir la historia; el método de lectura de Benjamin puede servir para ensayar —como hace él en sus prácticas

³⁰ Podría pensarse que las tesis sugieren el movimiento inverso al que alude la consigna de Avelar: primero la irrupción intempestiva del pasado y luego la articulación deliberada de sus fragmentos. Tal vez la atención a esta diferencia cronológica permita un comienzo de resolución al problema de la praxis de la narrativa posdictatorial que acabo de señalar; pero entonces se estaría poniendo el eje en la aproximación benjaminiana como un método de producción y no de lectura, que es a lo que Benjamin parece apuntar sobre todo.

alegóricas — técnicas narrativas. Pero hay una diferencia de énfasis fundamental entre las dos aproximaciones que puede tal vez ayudar a descomprimir el maniqueísmo de la polarización e incluso explicar la oscilación entre el cariz descriptivo y el cariz normativo del paradigma de la memoria.

Si entender la alegoría solamente como una metáfora o como la manifestación de un fracaso cae en un reflexivismo que atenta contra su capacidad de interpelación y elude la historicidad, entenderla como una forma específica en contraposición a otra la convierte en una noción prescriptiva de la producción que oblitera otras posibilidades — despoja a los textos considerados realistas de su posibilidad de intervención política — y pierde la dimensión del concepto. Separar las nociones de alegoría y realismo de la idea de formas específicas y dejar de entenderlas como conceptos opuestos e irreconciliables ³¹ abre nuevas posibilidades de lectura que pueden ser útiles para acercarse a la narrativa posdictatorial.

En los próximos capítulos ensayaré entonces una aproximación a los textos que,

³¹ De algún modo esto es lo que hicieron Fredric Jameson en “Third-world Literature” y Doris Sommer en *Foundational Fictions*. Jameson señala que, en tanto en el tercer mundo lo público y lo privado se dan en amalgama, la representación de un destino individual es siempre una alegoría de la nación. Es decir, independientemente de su forma específica, el texto será siempre leído como una alegoría. Podría incluso decirse que Jameson no sólo despega la noción de alegoría de una forma específica sino que además está proponiendo que todas las alegorías del tercer mundo son también textos realistas en el sentido del realismo clásico lukácsiano (de hecho, que es justamente porque son realistas en el sentido del realismo clásico de Lukács que los textos del tercer mundo se convierten en alegorías): es decir, configuran un individuo que es al fin y al cabo un tipo representativo. Otro tanto podría decirse de Sommer: los personajes de los romances nacionales representan tipos opuestos y la narración de sus peripecias sentimentales es una alegoría de la nación. De nuevo, textos que se componen según los lineamientos del realismo clásico de Lukács son leídos como alegorías. Lo que Sommer le critica a Jameson, sin embargo, es que su noción de alegoría cae en una sinécdoque porque se sostiene sobre un referente — la nación — ya construido. Ella propone en cambio rescatar el costado dialéctico — benjaminiano — de la noción de alegoría: en sus romances nacionales la nación se construye al mismo tiempo que la narración y viceversa. Véase Sommer “Allegory and Dialectics: a Match Made in Romance” para ampliar sobre su propuesta de una alegoría dialéctica.

en lugar de oponer alegoría y realismo, se sostenga en sus puntos en común; que en vez de enfrentar las posturas de Benjamin y Lukács indague una perspectiva intermedia. Intentaré focalizar en el modo en el que la articulación metonímica de pasado y presente organiza una interpelación; esboza una respuesta frente a la crisis posdictatorial que excede la constelación de sentidos del paradigma de la memoria.

3.0 CAPÍTULO II: “JAMÁS HABRÁ UN PROUST ENTRE LOS HISTORIADORES”: RICARDO PIGLIA, MAURICIO ROSENCOF Y EL SIGLO XIX HACIA EL FIN DE LA DICTADURA

“Desde una época [ésta] que tiene como tótem absoluto a la democracia es muy difícil pensar un período en que esa forma política no era un valor importante” (Trímboli 60) – dice Martín Caparrós refiriéndose a los sesenta y setenta; y su observación invita a un ejercicio de imaginación que puede ser útil también para acercarse a la desazón de los comienzos del período redemocratizador. Aunque en Argentina, Chile y Uruguay las visiones posdictatoriales en torno a la democracia difieren debido al modo desigual en que la noción había sido entendida históricamente en cada uno de los países – volveré a esto en el próximo capítulo--, el fin de las dictaduras confronta a los intelectuales con una misma inquietud en la que parecen convivir el desconcierto y la esperanza: ¿cuál será su rol dentro del nuevo marco institucional? ¿Cómo se articulará la relación entre el quehacer intelectual, la política y la nueva forma de gobierno? ¿Cómo se organizará el campo cultural después de la debacle del régimen militar? Radiografías del discurso intelectual en los albores de la redemocratización, en el encuentro de Minnesota y en las reuniones convocadas por Sosnowski confluyen estas incertidumbres y comienzan a delinearse ciertas convicciones. La indagación de la historia reciente ocupa en este sentido –como señalé en el capítulo anterior– un lugar central; los debates en torno a la

reconfiguración del campo cultural retrotraen la mirada al pasado más cercano con el propósito de analizar las transformaciones de la cultura y de la política bajo la dictadura. De ahí que, junto con la delimitación de la matriz de sentidos del paradigma de la memoria, comience el proceso de canonización de algunas figuras intelectuales. Entre lo textual y lo subjetivo, entre lo escrito y lo experimentado, una serie de escritores se consagra como centro de la literatura de resistencia (y su carácter central persiste hasta la actualidad): es el caso, entre otros, de Ricardo Piglia en Argentina y de Mauricio Rosencof en Uruguay.

En plena dictadura militar Piglia escribe y publica, dentro del país, *Respiración artificial*. Desde ese entonces la novela es leída como un intento exitoso de evasión de la censura: a través de la alusión y la metáfora, logra no sólo sortear el control sino también denunciar oblicuamente las atrocidades del régimen y articular fragmentos del pasado para trazar una genealogía de la derrota.³² Mauricio Rosencof, uno de los dirigentes de la agrupación tupamaros, escribe en cambio desde la cárcel. Sometido durante más de una década a torturas y encierro, produce en cautiverio una serie de textos con los que, en sus propias palabras, intenta resistir la locura y trastocar el fracaso en victoria. A mitad de camino entre el testimonio y la alegoría, “...Y nuestros caballos serán blancos” insinúa a

32 Si *Respiración artificial* se consagra durante los primeros años de la nueva democracia como centro de la literatura de resistencia, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, la novela que Jorge Asís escribe y publica en Argentina hacia la misma época, funciona como el contraejemplo por excelencia. Es casi un lugar común de la crítica (entonces y ahora) contraponer las dos novelas a partir de la polarización mencionada en el capítulo anterior. El texto de Asís es leído así como un texto realista, ingenuo, y cómplice del proyecto dictatorial. La lectura de *Flores robadas*, sin embargo, revela un texto que, aunque despliega estrategias narrativas muy diferentes a las de *Respiración artificial*, escapa a la confección de un realismo ingenuo. Valdría la pena ensayar un contrapunto entre la novela y las lecturas críticas para explorar los alcances de la matriz hermenéutica y ahondar en posibles definiciones de “realismo”.

través de la figura de Artigas tanto la propia experiencia de militante vencido como el contexto dictatorial. Metáforas de la dictadura y alegorías de la derrota; los textos de Piglia y de Rosencof son leídos desde el vértice de la constelación de sentidos del paradigma de la memoria. Hay, sin embargo, toda otra dimensión que no encaja en esta línea y que, tal vez por eso, pasa desapercibida: la manera en la que los dos textos reescriben el pasado decimonónico y anticipan en esa reescritura una respuesta posible a los debates de la redemocratización.

3.1 LA GRAN SAGA FAMILIAR: *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* Y EL NUEVO QUEHACER INTELECTUAL ³³

¿Construiremos a dúo la gran saga familiar?
¿Volveremos a contarnos toda la historia?
Ricardo Piglia.

Cartas que bucean en la memoria familiar, relatos que recogen diálogos en los que otras personas evocan sus recuerdos; *Respiración artificial* es una colección de biografías de sujetos ficticios que se narran siempre en primera persona, aunque de manera sesgada. Sabemos la historia de Marcelo Maggi a partir de las cartas que cruza con su sobrino; es posible reconstruir la vida de Tardewski a través de su propia voz que aparece filtrada a su vez por el relato de Renzi; Luciano Ossorio narra los recovecos de su juventud y su narración nos llega en diferido, recuperada por la carta que Renzi escribe a su tío. La

³³ Una versión ampliada de esta sección puede encontrarse en un artículo en colaboración con Antonio Gómez, “Releo mis papeles del pasado para escribir mi romance del porvenir: *Respiración artificial* y el programa de refundación del campo cultural argentino”, de próxima aparición en *Revista Iberoamericana*.

novela de Piglia es una galería de sujetos marginales que exponen sus memorias individuales y cuyas voces nos llegan siempre oblicuamente, mediatizadas por otras voces, que también narran en primera persona. Un ex-senador que, paralítico y recluso en el ala más recóndita de su casa, sólo puede hilar sus discursos en el vacío; un exiliado del siglo XIX que ha vivido siempre al filo de la traición; un escritor que no puede escribir; un conde polaco discípulo de Wittgenstein devenido en profesor de filosofía para estudiantes que fracasan en la escuela secundaria; un escritor de sonetos que busca renovar la literatura pero queda relegado a las páginas de un diario de provincias; el relato es sin duda un relato de los márgenes. Hasta el espacio que enmarca el texto es un espacio periférico, descentrado; Concordia, una ciudad de Entre Ríos poblada por desterrados. Como advierten las lecturas de la redemocratización, la novela es un acopio de biografías que narran el reverso de la historia, la genealogía de los vencidos, la tradición de las derrotas. Es cierto también que el relato se construye sobre la alusión: desde historias aparentemente banales (como la de Goñi, que asesina a sus propios hermanos clavándoles una aguja en la garganta) hasta frases ambiguas que se entretejen en el relato para apuntar indirectamente al presente de enunciación ("Hay otros ahí, al fondo de un pasillo, piso de tierra apisonada." (80) "Pero de eso no te escribo, por las dudas." (84)), la insinuación se desliza en cada una de las capas de la novela. Publicada en Argentina en 1980, *Respiración artificial* funciona como la coartada perfecta de los que quieren demostrar que no fue necesaria la distancia geográfica para representar las aberraciones de la dictadura, que fue posible resistir desde adentro. Mediante la oblicuidad y la metáfora, no sólo combate la censura y denuncia los avatares del régimen

militar (el exilio, el control, la represión, las desapariciones), sino que también logra dibujar el esquema del fracaso. Son éstas las cualidades que hacen que, una vez recuperada la democracia, la crítica la consagre como el ejemplo más cabal del nuevo paradigma ético-estético. Fragmentación, subjetividad, alusión, fracaso; el texto parece además ceñirse sin mayores conflictos a la red hermenéutica del paradigma de la memoria.

En algunas ocasiones, sin embargo, la novela se distancia de esta matriz en boca de algunos de los personajes. Tardewski, por ejemplo, le refiere a Renzi una anécdota de Marconi, el escritor de sonetos devenido periodista: durante muchos años éste recibe en el diario cartas escritas por una mujer con un estilo impecable, capaz de revolucionar la literatura. Ante el temor de que la mujer se decida a publicar y sacuda la escena cultural, Marconi desestima su escritura y, finalmente, decide citarla para terminar de desalentarla y conjurar el temor de una vez por todas. Cuando se conocen, Marconi la mira azorado: la mujer es horrible, casi un monstruo. Su fealdad sirve para afinar la estrategia: "Le dije lo que por supuesto en mi puta vida había creído (...) que la literatura era siempre autobiográfica." (159) enuncia Marconi citado por Tardewski. Las palabras mordaces del periodista parecen confirmarle entonces lo que ella siempre ha sospechado: sus escritos no valen la pena porque la buena literatura sólo se escribe a partir de la propia experiencia; dibuja el propio cuerpo; es autobiográfica. Lo que ella no sabe pero el lector en cambio adivina es que su producción prueba exactamente lo contrario.

Si el relato de la escritora pone en abismo el cuestionamiento del modelo narrativo basado en la experiencia subjetiva, es Marcelo Maggi el personaje que explícitamente se aleja de este paradigma y abre otra dimensión de *Respiración artificial*:

Primeras rectificaciones, lecciones prácticas (*decía la carta*). Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. (...) He perdido los escrúpulos en relación con mi vida, pero supongo que deben existir otros temas más instructivos. (...) De todos modos, ya te digo, actualmente no tengo vida privada. (...) Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado la *mirada histórica*. Somos una hoja que boyo en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. Jamás habrá un Proust entre los historiadores y eso me alivia y debiera servirte de lección. (16-18, énfasis en el original)

“Jamás habrá un Proust entre los historiadores”; Maggi, el personaje más lúcido del relato, el que comprende pasado, presente y futuro, le recomienda a su sobrino —su opuesto, el personaje que en plena dictadura enuncia que desde la Conquista nada ha ocurrido en la zona— que abandone el modo de representación preconizado por el paradigma de la memoria. Ni memoria individual, ni introspección subjetiva, ni vida privada; es necesario escapar a la memoria involuntaria proustiana y adoptar una mirada histórica; es necesario dejar de lado una inmersión en el pasado regida por el azar y optar por una indagación deliberada; abandonar la mirada subjetiva y abrazar una perspectiva colectiva. Como en los textos de Benjamin (cuya relectura es impulsada en Argentina después de la dictadura por un grupo de intelectuales entre los que se encuentra Piglia), en *Respiración artificial* se entrelazan dos usos de la memoria: Renzi y Maggi, el escritor que narra la historia familiar y el historiador que trabaja con los documentos que la historia oficial ha desechado, encarnan uno la memoria proustiana y el otro la mirada

histórica. De algún modo, la novela narra el camino recorrido por Renzi para pasar de una a otra; se construye en el sitio de inflexión en el que la memoria individual adquiere su sentido en contrapunto con la mirada histórica. *Respiración artificial* podría leerse como una reescritura en clave ficcional de las “Tesis de filosofía de la historia” no sólo por la cantidad de fragmentos del texto benjaminiano que introduce subrepticamente en la narración, sino porque logra poner en ficción sus conceptos básicos. Entre la voz de Renzi y la voz de Maggi, entre la literatura familiar y la historia nacional, la novela se construye siempre en el cruce de por lo menos dos relatos, dos versiones, dos temporalidades. Si, por un lado, gira en torno a diversas memorias individuales, a la saga familiar; por el otro, se sostiene sobre la narración del pasado colectivo, sobre toda la historia. Si el régimen militar busca separar lo público y lo privado, la novela de Piglia, como dice Santiago Colás,³⁴ muestra cómo las dos esferas se entrelazan para moldear juntas el movimiento histórico. La subjetividad se recorta siempre sobre un telón de fondo más amplio del que es, a un tiempo, parte e índice: lo que las biografías finalmente anuncian es que no hay sujeto que no sea, puesto en perspectiva, un sujeto histórico. Memoria individual y memoria colectiva, fundidas, hacen del relato una saga a dúo.

Interesadas en deslindar el modo en el que el texto cifra los horrores de su presente inmediato, las lecturas de la redemocratización desatienden una de las dimensiones cruciales de la novela: su particular reescritura del siglo XIX argentino. A pesar de que son los miembros de *Punto de Vista* —entre los que se encuentra el propio Piglia— los que durante la dictadura impulsan un recorrido por el pasado nacional para comprender las

³⁴ Véase Colás *Postmodernity in Latin America*.

claves del presente,³⁵ son algunos de sus integrantes los que optan por asignarle a la incorporación del pasado en la novela una función sólo metafórica. El siglo XIX es, sin embargo, la armazón sobre la que se inscribe *Respiración artificial*. Si hubiera que resumir su argumento, casi podría decirse que es una novela acerca del siglo XIX y, sobre todo, acerca de cómo el discurso decimonónico sigue funcionando como matriz de la cultura y de la política argentinas. Volver a indagar en los cimientos de la fundación nacional en plena época dictatorial, cuando la identidad nacional tambalea y agoniza, posee resonancias que exceden la mera metaforización.³⁶

¿Para qué entonces volver al siglo XIX? En primer lugar, como han enfatizado las lecturas críticas, para aludir metafóricamente al presente, para hablar desplazadamente de una realidad que no puede ser referida de manera directa. "Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita"(15) — dice Piglia en "Notas sobre *Facundo*", ensayo contemporáneo a la novela que, a la par que analiza el libro que inaugura el canon nacional, brinda todas las claves para leer *Respiración artificial*. El paralelo entre el rosismo y la dictadura de los setenta que la novela delinea meticulosamente se organiza sobre este procedimiento: la

35 Véase De Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* para un análisis del rol de *Punta de Vista* durante la dictadura.

36 Aunque no voy a detenerme en esto, creo que también la cualidad denunciatoria de *Respiración artificial* debería ser revisada. La mayoría de los análisis acuerda en que el objetivo principal de la novela es denunciar el contexto dictatorial. Si bien es cierto que el relato autoriza esta lectura, también es cierto que su lugar de enunciación y su modo de representación matizan necesariamente esta interpretación. ¿Para quién se escribe *Respiración artificial*? ¿A qué lector apunta? El cariz de denuncia parece perderse frente a la imagen de un potencial lector: la novela no busca una circulación masiva sino que se dirige abiertamente a una comunidad de lectores de élite que no parece requerir una instancia de denuncia. Creo que agotar el análisis de la novela de Piglia en esta instancia constriñe toda otra serie de significados que circulan el relato y que intentaré deslindar.

figura de Rosas, como ninguna otra en el imaginario nacional, actualiza rápidamente un consenso de repudio. La reutilización de una imagen negativa del rosismo —vinculada más con el relato histórico liberal que con el peronismo, período durante el cual la figura de Rosas se reivindica de manera positiva— obedece, según Halperín Donghi (véase Balderston [et. al.]) a la necesidad de apelar a la única metáfora del terror atesorada en el imaginario colectivo. Volver al siglo XIX es entonces denunciar por transitividad los horrores del presente de enunciación. Dar sentido a partir de aquello que ya ha sido juzgado y escrito: la analogía no sólo alcanza el régimen rosista, sino que Piglia repite la misma estrategia en relación con el nazismo, colocándose dentro de la constelación de textos que, en los tres países, apelan al Holocausto para representar las dictaduras padecidas. Dar sentido a partir de aquello que ya ha sido juzgado y escrito, pero invertir el juicio: si la retórica militar de los tres países echa mano del ideologema del "siglo XIX como edad dorada", apropiarse del tópico para torcer su sentido es otro modo de marcar una oposición frente al discurso oficial e impactar sobre el imaginario. *Respiración artificial* muestra que también el siglo XIX está surcado por deslealtades, exilios, conspiraciones; también los forjadores de la patria tienen su lado oscuro, su costado oculto, que es el reverso de la historia.

Por otra parte, la analogía entre el rosismo y el "Proceso" se vuelve posible a partir de una de las nociones que sostienen *Respiración artificial* y que se construye en el texto también mediante la apelación al XIX: la de la recurrencia de la historia. Aludir a un paralelo entre el pasado nacional y la realidad presente sólo tiene sentido si la historia, como sugiere la novela, se manifiesta en ciclos que se repiten una y otra vez. Es este

movimiento rítmico lo que hace que Maggi remede a Enrique Ossorio y Ossorio a Alberdi, a Echeverría o a Sarmiento; es el carácter recursivo lo que permite que los proscriptos del XIX se conviertan en los exiliados de los setenta. En la tercera sección de la primera parte el lector se topa con una serie de cartas que han sido prolijamente intercaladas por Arocena, el personaje que intercepta los escritos de los otros personajes con la intención de descifrar el mensaje secreto de la historia. A cada una de las cartas de Enrique Ossorio en su exilio decimonónico le sigue otra escrita por un exiliado de los setenta; cada una se abre con el mismo campo semántico con el que se cierra la anterior, hasta tal punto que, al finalizar el capítulo, se va haciendo casi imposible trazar los límites entre una y otra. El hecho de que los escritos de Ossorio en 1850 aludan a la inminente caída de Rosas y discutan los lineamientos de la futura reorganización nacional y de que la novela de Piglia haya sido escrita en 1980, cercana al colapso de la dictadura, parece hacer —si el lector se mueve por un momento hacia lo extratextual— de la recurrencia de la historia casi una profecía; y, sin embargo, es todo un índice del espíritu de *Punto de Vista*, que en uno de los momentos más oscuros del régimen militar (mucho antes del gran punto de inflexión que fue la derrota en la guerra de las Malvinas) auguraba el derrocamiento inminente de la última dictadura apoyándose en una lectura diacrónica de la historia nacional (véase Altamirano en Trímboli).

Si, por un lado, el carácter recurrente de la historia obliga al lector a vincular pasado y presente, por el otro, apunta necesariamente hacia el futuro. La narración no se detiene en el momento de su escritura, sino que abre sentidos hacia adelante: anticipa y señala cómo será la realidad por venir. Si la historia se repite, hablar sobre el pasado es

también hablar sobre el presente y, al mismo tiempo, pronosticar el futuro: "Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿podré modificar esas escenas?" (99) Al poner de manifiesto la morfología de la historia, *Respiración artificial* sugiere una cierta conexión entre la literatura y la realidad; ¿puede, sin embargo, modificar las escenas, puede intervenir la morfología, puede insertarse dentro de la prolijidad de lo real? Parecería que es precisamente en el entrecruzamiento de temporalidades que se juega la apuesta pragmática del texto. Revelar una analogía basada en la recurrencia es incorporar una dimensión proléptica y, con ella, una dimensión prescriptiva: la novela relee el pasado, plasma su realidad inmediata y, mediante la captura de estos dos momentos, busca impactar sobre el futuro. En su análisis de la manera en la que el relato hace uso de las citas, Colás profundiza en las implicaciones del entrecruzamiento temporal. La novela de Piglia es una novela hecha de citas: no sólo las que enmarcan y las que se entretejen en el relato, sino también las que configuran los discursos de los personajes, "citados" por otros personajes. La cita condensa a su vez tres temporalidades: al traer a colación un fragmento del discurso pasado, funciona como el futuro del pasado referido y plasma también un presente que puede ser actualizado más adelante. El término en español recoge esta triple dimensión: "cita" remite tanto a un enunciado anterior que se evoca (se "resucita") desde el presente [quote] como a una llamada para un encuentro futuro [date]. Citar fragmentos de la historia colectiva e insistir sobre su recursividad es indagar en el pasado, desentrañar el presente y modelar el futuro. Reescribir el pasado nacional es el punto de partida

necesario para comenzar a escribir su futuro; de ahí el tono inaugural que recorre el relato.

"¿Hay una historia? Si hay una historia, empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta." (13) Así empieza la novela y así empieza —así vuelve a empezar— la historia. Si, como dice David Viñas,³⁷ la literatura argentina comienza con el rosismo —en tanto el rosismo engendra la literatura antirrosista que, mediante la representación, busca conjurarlo—, la dictadura militar de los setenta vuelve a inaugurarla. Piglia realiza un viaje hacia atrás en la historia, un viaje destinado a clausurar y, al mismo tiempo, a fundar de nuevo. La clausura y la inauguración son, una vez más, dobles: la de la literatura y la de la historia. Es necesario matar la tradición literaria, proclamarla difunta desde 1942, para volver a fundarla; es necesario cerrar la historia, renarrarla definitivamente, para volver a construirla. De algún modo, el gesto de Piglia sigue resonando: la dictadura de los setenta se percibe como una *tabula rasa* sobre la que vuelve a inscribirse la historia. No hubo nada antes; todavía nada la ha clausurado después. Luego de treinta años seguimos en la "posdictadura".

Si las dos literaturas, la antirrosista y la antidictatorial, surgen como reacción al régimen oficial e inauguran la historia nacional (o bien porque nada existía antes o bien porque irrumpen en medio del colapso de lo que existía antes), el paralelo se interrumpe en este punto. ¿Qué diferencia la novela de Piglia de una novela de alguno de los intelectuales de la generación del 37? ¿Por qué *Respiración artificial* no podría ser el

³⁷Véase Viñas *Literatura argentina y realidad política*.

Facundo? Evidentemente, la autonomización de la literatura y el cambio en el rol del intelectual, doblemente alejado —por el contexto temporal y por el contexto dictatorial— de la esfera pública, modifican por completo el lugar de enunciación que haría posible un nuevo *Facundo*. ¿Cómo fundar la historia del país en 1980? ¿Cómo intervenir en la configuración nacional en pleno siglo XX y, como si fuera poco, en plena dictadura militar? ¿Cómo ser un intelectual que impacte sobre la esfera pública —un intelectual como el del siglo XIX— cuando ni siquiera hay una esfera pública sobre la que impactar? Claro que no es solamente Piglia el que se choca contra estas limitaciones, sino que son éstas las limitaciones a las que necesariamente se enfrenta cualquier intelectual después de la dictadura —y, en líneas generales, después del advenimiento de la posmodernidad. Si apenas comenzada la redemocratización —tal como registran las ponencias de los encuentros— la recomposición del campo intelectual se revela como el primer *item* de la agenda, *Respiración artificial* se anticipa al debate y cifra su apuesta política en un intento de reconstitución del campo intelectual que se lleva a cabo en la novela precisamente a través de la reescritura del pasado nacional y, sobre todo, de la apelación a los proscriptos del 37.

Hacia 1980 el campo intelectual argentino se encuentra, como señala Sarlo (véase Sosnowski *Represión y reconstrucción*), doblemente fracturado: al exterminio, la censura y el exilio se suman las tensiones inherentes a la comunidad intelectual que se trenza en interminables debates acerca de las implicaciones éticas de haberse quedado en el país o haberse ido al exilio. *Respiración artificial* ocupa un rol central en la disputa, en tanto las lecturas de la redemocratización adjudican el valor simbólico del texto a su condición no

exiliar de enunciación. Escrita bajo censura y oblicuamente denunciatoria, la novela es esgrimida como la prueba irrefutable de la eficacia de los que "se quedaron". Una lectura inmanente, sin embargo, pone de manifiesto toda una dimensión apologética del exilio: los expatriados de la dictadura de los setenta se ven legitimados por su asociación con los proscriptos del rosismo, forjadores de la patria; el exilio se manifiesta además como un lugar de enunciación privilegiado, como el terreno de la utopía y, también, como la condición que hace posible el trazado de una historia alternativa. Aunque es probable que la novela deje entrever un cierto tono burlesco,³⁸ lo cierto es que la manera en la que se representa el exilio entra en tensión con su lugar geográfico de enunciación (y, sobre todo, con el énfasis que se le adjudica a su lugar geográfico de enunciación). Escrita en Argentina pero reivindicatoria del exilio, *Respiración artificial* cancela el debate y vuelve la polarización inútil: es consagrada como modelo por los que "se quedaron", y, al mismo tiempo, es uno de los únicos textos leído con simpatía por los que "se fueron".³⁹

El afán por recomponer los lazos de la comunidad intelectual no se agota en la intervención sobre el problema del exilio: sostenido sobre un tejido de referencias, alusiones y guiños hacia la tradición literaria nacional, *Respiración artificial* funciona además como el "entre nos" del grupo. En 1980, año de publicación de la novela, Piglia escribe en *Punto de Vista* las "Notas sobre *Facundo*". El artículo es casi una coda de su

38 Podría pensarse que *Respiración artificial* muestra también en este sentido su profunda ligazón con el proyecto de *Punto de Vista*. En la entrevista en la que evoca la constitución de la revista y el clima de ideas en el que se inscribía, Carlos Altamirano señala que una de las tareas que el plantel consideraba más urgentes era nuclear a la comunidad intelectual a partir del contacto con los que habían partido al exilio. Véase Altamirano en Trímboli.

39 Véase Jitrik en Sosnowski *Represión y reconstrucción* para una muestra de cómo los exiliados argentinos leen la novela de Piglia.

poética: leyendo a Sarmiento, Piglia se convierte en el primer lector de su propia novela; acercarse al ensayo permite a un mismo tiempo comprender el texto de Sarmiento y desentrañar las claves que rigen *Respiración artificial*. Las notas no sólo revelan el modo en el que los dos textos utilizan la analogía como estrategia de denuncia, sino que además iluminan otro móvil compartido: convertirse en una "contraseña entre ilustrados". ("Notas" 16) El epígrafe en francés con el que Sarmiento empieza *Facundo* funda dos marcas inaugurales: al tiempo que abre la narración, delimita su público: el que es capaz de leer sin traducción, el que sabe interpretar, el que puede descifrar el código. También *Respiración artificial* se abre con un epígrafe en otra lengua ("We had the experience but missed the meaning. An approach to the meaning restores the experience"), firmado simplemente por tres iniciales ("TSE"). Como Sarmiento, Piglia "escribe para no ser entendido" o, mejor dicho, diseña su propio público a través de la escritura. "Historia de citas, referencias y alusiones culturales que sostienen la autoridad del escritor" ("Notas" 16), los dos textos se escriben simultáneamente con la intención de esquivar y subvertir el poder oficial, y de nuclear a la comunidad intelectual a partir de reforzar sus códigos. Sólo un pequeño grupo puede comprender el relato; sólo un pequeño grupo puede ser interpelado por la narración; sólo un pequeño grupo que vuelve, a través de la interpelación, a construirse y a legitimarse.

Ahora bien, en medio de la dictadura y frente al colapso de las concepciones del letrado como revolucionario imperantes en los setenta, la reconfiguración del campo cultural no pasa únicamente por la consolidación de un grupo tambaleante y por el restablecimiento de sus vínculos simbólicos y afectivos, sino que exige también la

redefinición de la tarea del intelectual. "¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?" se pregunta uno de los exiliados de los setenta en la novela, aludiendo a un mismo tiempo a las estrategias con las que Piglia busca (y logra) insertarse en la escena cultural argentina y a la urgencia por repensar las condiciones de posibilidad de la labor intelectual. ¿Qué características debe tener la persona capaz de develar el "enigma argentino", de fundar la nación y de inaugurar la literatura después del impacto de la dictadura? La pregunta no es sólo de índole referencial, sino sobre todo de índole ética.

"El *Facundo* – le responde Sarlo – (...) remite a una ordenación de lo real que, en los años setenta, parece una empresa imposible. Algo ha estallado, las cadenas de significados no cierran, las explicaciones son siempre versiones de la historia." (Balderston 48) Sarlo insiste, leyendo a Piglia, en una idea que ya ha esbozado en su artículo de *Punto de Vista*: si *Facundo* totalizaba, los textos de la resistencia – con Piglia a la cabeza – descomponen, fracturan, fragmentan: la novela no presenta una versión de la historia, sino varias versiones en pugna; no construye la figura de un intelectual capaz de desentrañar, a lo Sarmiento, las claves de la realidad nacional, sino varios sujetos que piensan desde los márgenes de la nación. Lo que *Respiración artificial* pone de manifiesto es precisamente, para Sarlo, la caída del modelo sarmientino.

Y, sin embargo, la figura de Sarmiento se encuentra en el centro de la novela. Sarlo tiene razón y no la tiene. Y es que Piglia juega, una vez más, a dos puntas: Sarmiento es y no es el modelo; o, mejor dicho, es una de las caras de Sarmiento la que Piglia recupera para convertir en modelo: la del exiliado que escribe desde la periferia del poder oficial. El Sarmiento de *Respiración artificial* no es el que ha devenido con el tiempo en el centro

del canon nacional, sino el Sarmiento del momento de escritura de *Facundo*: el desterrado, el expatriado, el expulsado del poder oficial. "Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)" (19) le dice Renzi a su tío. La hipótesis de los formalistas rusos recorre toda la novela: la serie literaria evoluciona de tío a sobrino; las formas marginales se convierten con el tiempo en formas hegemónicas; el canon se construye sobre lo que en una época anterior ha sido lo reprimido, lo residual, lo desechable. El ensayo escrito por el Sarmiento marginal y proscripto es el que se convertirá diacrónicamente en el pilar del canon nacional. En plena dictadura, obligado a la periferia, Piglia apoya su propia apuesta (de canonización, de inserción en la escena cultural, de intervención política) en esta trayectoria.

La reescritura de Sarmiento y la elección de *Facundo* como modelo narrativo parecen instalar, sin embargo, una zona de ambigüedad en la novela de Piglia. ¿No sugieren acaso una filiación con el discurso dictatorial? Santiago Colás señala que la historia argentina puede leerse a grandes rasgos en la tensión entre dos fuerzas antagónicas que pugnan por el poder: la que —alineando a Rosas, Yrigoyen y Perón— se construye en oposición a una minoría conservadora vinculada con el capital internacional, y la que basa su identidad en la europeización y en un modelo económico de agro-exportación. Si los intelectuales de izquierda de los setenta se colocan dentro de la primera constelación, el régimen militar lo hace dentro de la segunda.⁴⁰ En este

40 Aunque esta caracterización permite entender a grandes rasgos dos discursos contrapuestos que recorren la historia nacional, no da cuenta de sus ambigüedades y oscilaciones. El discurso dictatorial, por ejemplo, tambalea entre la exacerbación de una retórica nacionalista basada en una demonización de lo foráneo y la búsqueda de inserción en el mercado internacional. Por otra parte, a pesar de que termine

sentido, *Respiración artificial* parece suscribir al discurso de la dictadura a partir de la exaltación de ciertas figuras como las de Alberdi, Echeverría o Sarmiento y de la demonización de Rosas e incluso, en boca de Luciano Ossorio, de Perón. Probablemente sea la incomodidad que generan estas operaciones de escritura lo que lleva a Halperín Donghi a explicar la utilización de una imagen negativa del rosismo a partir de la necesidad de metaforizar el terror dictatorial. Una vez salvada la contradicción, Halperín Donghi coloca *Respiración artificial*, al igual que la mayoría de las lecturas críticas, en la línea de una historia alternativa a la liberal. Creo, sin embargo, que la novela no puede filiarse en ninguno de los dos bandos, sino que se instala precisamente en el filo entre ambos; no adhiere ni a la corriente revisionista que se propone desde 1930 como relato histórico alternativo ni a la tradición histórica liberal, sino que se desliza entre ambas; rechaza el discurso dictatorial, pero se aleja también del discurso de la izquierda de los setenta.⁴¹ En su interpretación de la figura de Enrique Ossorio, Maggi ofrece una clave para resolver la cuestión:

En realidad, me escribía Maggi, trato de usar esos materiales que son como el reverso de la historia y trato de ser fiel a los hechos pero a la vez quisiera hacer ver el carácter ejemplar de la vida de esa especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla. (...) Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*. Por ejemplo: ¿no exaspera Ossorio una tendencia latente en la historia de la constitución de un grupo intelectual autónomo en la Argentina durante la época de Rosas? ¿Sus

abrazando el liberalismo económico, en su restricción de las libertades políticas está bien lejos del ideal liberal. Si se tiene en cuenta, sin embargo, la historia del pensamiento liberal en América Latina, se advierte que la tensión entre ambas cosas se aloja ya desde el siglo XIX en los cimientos del proyecto. Volveré a esto en el capítulo V. Véase De Diego, para un análisis de los vaivenes de la retórica dictatorial en relación con el liberalismo.

41 La entrevista con Altamirano ilumina esta aparente ambigüedad al filiar el proyecto de *Punto de Vista* con el de la agrupación Vanguardia comunista, que proponía una relectura de la tradición liberal democrática con Sarmiento a la cabeza. Véase Trímboli p23.

escritos no son el reverso de la escritura de Sarmiento? Existen, por lo demás, varias incógnitas. ¿Fue realmente un traidor? (30, énfasis en el original)

Enrique Ossorio —el gran protagonista del relato, el *alter ego* de Maggi, el personaje que permite el entrecruzamiento temporal que sostiene la novela— no se alinea ni con Rosas, ni con Sarmiento. Alude, más bien, a un grupo autónomo de intelectuales: traidores a Rosas, reverso de Sarmiento. En *Argentina-s* Laura Demaría, yendo a contramano de la crítica canónica de *Respiración artificial*, analiza el diálogo que la narrativa de Piglia entabla con la generación del 37 y señala este doble movimiento de ruptura y continuidad, de acercamiento y manipulación que se encarna en Ossorio: Piglia recupera en el personaje la fase marginal de la generación romántica, la que rompe con Rosas y funda la Asociación de Mayo, la que se corre del poder oficial. El personaje reescribe al Alberdi proscripto en París que se aleja de Sarmiento y de Mitre después de Pavón, al Echeverría enfermo y desilusionado de los avatares de la política nacional y al Sarmiento del exilio. La indagación en las fases olvidadas de la generación del 37, sostiene Demaría, permite una nueva fundación anclada en la relectura de la tradición liberal que supera, sin embargo, el maniqueísmo que se esconde detrás del modelo revisionista. Enrique Ossorio, que también ficcionaliza rasgos de Enrique Lafuente, miembro marginal del Salón Literario, articula esta postura ambigua: saliéndose de las dos fuerzas que batallan diacrónicamente por la hegemonía nacional, muestra el reverso de las dos, traiciona a las dos. Réplica de los escritos de Ossorio en el destierro, *Respiración artificial* no se filia con ninguna de las dos fuerzas, sino que también traza el reverso de las dos, traiciona a las dos. Como el fracaso, como el exilio, la traición permite

asumir una mirada desde afuera, una mirada excéntrica, una mirada a contramano, una mirada histórica.

"Hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado" (18) prescribe Maggi. Hay que "estar atento al murmullo enfermizo de la historia" anuncia Tardewski; la novela apunta a recomponer el campo cultural a partir de la definición de una nueva ética intelectual. En este sentido *Respiración artificial* se erige como una *Bildungsroman*; la novela narra el aprendizaje de Renzi: el experto en literatura que en los comienzos del relato es incapaz de leer la realidad posee hacia el final de la narración todas las herramientas para redefinir su tarea. Tras la caída de la dictadura debe resurgir un intelectual que —como Maggi, como los Ossorio, como Tardewski, como Kafka, como los proscriptos del 37— se corra del movimiento histórico, se mueva a contramano, se aleje del discurso hegemónico, sea un fracasado. La propuesta anticipa aquella que unos años más tarde —también a través de la mediación de Benjamin— delinea Edward Said:⁴² una definición normativa del intelectual anclada en la elección de la periferia y en la pugna por un espacio de autonomía lo más ajeno posible a las restricciones institucionales. *Outsider, amateur*, perturbador del *status quo*; el intelectual concebido por Said asume una posición vestibular, un estado intermedio [inbetweenness] que permite la necesaria desafiliación de la mirada. Como el de *Respiración artificial*, el intelectual de Said es un *exiliado*; y en esta condición que Said llama "metafórica" se articula una concepción ética amparada en la búsqueda de un *locus* de enunciación específico. En este desplazamiento —de la noción de exilio como ubicación geopolítica a la de exilio como *locus* de

⁴² Véase Said *Representations of the Intellectual*.

enunciación— se juega también la dimensión pragmática de la novela de Piglia; es este desplazamiento el que permite en el texto un doble movimiento: la interpelación necesaria para emprender la rearticulación de la comunidad y el esbozo de una nueva labor intelectual. Pero si en Said el pasaje de un programa "corporativo" a un programa individual (un programa que gira en torno a una *ética* individual) es producto de la deliberación —aunque su insistencia en las posibilidades de la agencia subjetiva como rechazo al pesimismo que sigue a la caída de los grandes relatos sugiere precisamente lo contrario—, en la novela de Piglia está a mitad de camino entre la imposición y la decisión. *Respiración artificial* diseña un quehacer intelectual entre lo posible y lo deseable: el fin de la dictadura no conlleva solamente la asunción del fracaso, sino su elección. La novela le da otra “vuelta de tuerca” al ideologema posdictatorial; parece conjugar de manera coherente la tensión entre el imperativo y la imposibilidad.⁴³

3.2 “...Y NUESTROS CABALLOS SERÁN BLANCOS”: DERROTA Y UTOPIA DEL INTELECTUAL POSDICTATORIAL

El fracaso se aloja también en el centro de “...Y nuestros caballos serán blancos”, la breve obra de teatro que Mauricio Rosencof escribe en 1984 preso en una cárcel de la dictadura uruguaya. El protagonista: José Gervasio Artigas que, encerrado en un calabozo durante

43 El impulso programático parece perderse irremediabilmente en *La ciudad ausente*, novela escrita en 1992 que funciona en más de un sentido como un epílogo invertido de *Respiración artificial*. Si el texto de los ochenta utiliza el siglo XIX como modo de alegorización política, el de los noventa le arrebató su espesor referencial y, al hacerlo, lo despoja de su dimensión proléptica. Si *Respiración artificial* “historiza” la literatura, *La ciudad ausente* “literaturiza” la historia: el pasado nacional es otro de los discursos cristalizados que circulan el relato desgajados de su referente.

su exilio en Paraguay, evoca la historia de su derrota. Primera escena: dos focos iluminan al mismo tiempo –según las indicaciones para el director– a un viejo arrebujaado en harapos, Artigas, y a un niño, su hijo Santiago, que recita una historia en la que la figura de Jesucristo se entremezcla con la de su padre: los dos personajes –patriotas, heroicos, montados en caballos blancos– están a punto de liberar Jerusalén/Montevideo cuando les sobreviene la derrota. La versión triunfal se interrumpe en este punto y lo que sigue es un *flashback* mediante el cual el viejo Artigas traza el itinerario de su caída: personajes puramente ficticios y personajes con referentes reales (Monterroso, Pueyrredón, Sarratea) se cruzan en la evocación para poner en escena una versión de la gesta artiguista que desemboca en la soledad del destierro y en las penurias del calabozo. No es éste el fin del trayecto: el argumento excede lo textual y se inmiscuye en la realidad para alcanzar al que lo diseñó. El Artigas de “...Y nuestros caballos serán blancos” duplica en la ficción su contexto de enunciación: luego de once años de torturas y encierro, Rosencof, dirigente del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros apresado por el régimen militar, reconstruye a través de su personaje la historia de su propia derrota. El cariz autobiográfico de la operación se vuelve explícito en la ponencia que, una vez liberado, el autor presenta en el encuentro organizado por Sosnowski:

Por razones que no viene al caso exponer, en setiembre de 1973 luego de nueve meses consecutivos de torturas, fui confinado en los calabozos de diversos cuarteles. (...) Cada hora nos venían a despertar. La comida magra, los golpes muchos, la esperanza flaca. Vivíamos en un hilo. (...) y el director del penal de donde nos habían secuestrado (era un Coronel de cuyo nombre, como aquel lugar de la Mancha, no quiero acordarme) había manifestado, a pocos días de nuestra internación en los cuarteles de campaña: “ya que no los pudimos matar cuando cayeron, los vamos a volver locos.” (...) Entonces surgieron breves, no escritos, memorizados, los primeros versos (...) Resistir era la ley. Lo demás, comentario.

Otra cuestión que en el aislamiento de los calabozos multiplicó su magnitud fue el tema de la derrota. La derrota es el fracaso. (...) Lo que yo me preguntaba entonces me lo pregunto también hoy, Jesús, ¿era un derrotado? Artigas, ¿lo era? (...) La cuestión [de la derrota] empezó a aparecer en mi temática, al punto de construir una pieza en función de una escena final en la que sobre el tema dialogan dos derrotados: Jesús y Artigas. (127-136).

Entre el testimonio y la ficción, entre la experiencia y la historia, Mauricio Rosencof se convierte en Maryland en la figura central del encuentro. El autor encarna en su propia persona el nuevo paradigma posdictatorial: la apelación a la experiencia subjetiva como instancia principal de legitimación (gran parte de la ponencia está destinada a la evocación de su vida en cautiverio y de las torturas padecidas), la literatura carcelaria como epítome de la resistencia (y la autoidentificación con Cervantes, que se repite más de una vez en la presentación, pone de manifiesto el rol primordial que a partir de ahí ocupa en Uruguay la producción estética de los presos de la dictadura),⁴⁴ y la asunción del fracaso como soporte de la representación.

Pero “...Y nuestros caballos serán blancos” va más allá de estas coordenadas y encierra otros sentidos; la “Nota del autor” que inaugura el relato orienta nuevas lecturas: “La presente obra no es una obra histórica. Sin embargo se ajusta a grandes trazos a los acontecimientos del período. Es — desea serlo — un texto literario. (...) Aspira no obstante

44 Probablemente debido a que en Uruguay la cantidad de presos políticos es proporcionalmente mayor a la de Argentina y Chile (tanto que lleva a la crítica a dividir el campo cultural uruguayo en exilio, insilio y cárcel, mientras que en los otros dos países sólo se habla de exilio/insilio), el país asiste durante la dictadura al nacimiento de un nuevo género: el de la literatura carcelaria, género que se consagra como adalid de la resistencia antidictatorial y que trae aparejada una canonización de la figura del preso político comparable a la canonización de la figura del desaparecido en Argentina. Como muestran los dos textos, ya desde la dictadura comienzan a delinearse las figuras que de ahí en más organizarán el imaginario posdictatorial de los dos países: el de Piglia se construye en torno a Marcelo Maggi, un desaparecido, y el de Rosencof en torno a Artigas, un preso político.

a ser, en el plano histórico, un fresco capaz de dar para los de hoy —amén de otras intenciones—, un ayer fermental en la creación de una Patria, aún en arcilla.” (73) Como en *Respiración artificial*, la reescritura del pasado nacional no se detiene en la mera evocación, sino que encierra una dimensión pragmática: el texto —dice su autor— no es una obra histórica, pero busca modificar el plano histórico. La indagación de la historia nacional apunta no sólo a interrogar la prehistoria del presente (el “ayer fermental” de los “de hoy”), sino que encubre además “otras intenciones”: bajo estricta vigilancia, sin la posibilidad de denunciar abiertamente su cotidianeidad, el pasado actúa una vez más como vicario del presente; permite la representación indirecta del contexto de enunciación. Desde la primera escena, las palabras de Santiago, amparadas por la ingenuidad de la perspectiva infantil, alertan al lector/espectador sobre el procedimiento: en su relato la derrota remite tanto a la de Artigas, como a la de Jesús, como a la de los militantes de los setenta; a los que iban a “echar a los chapetones que se habían hecho fuertes en la ciudadela” (77). A partir del primer diálogo el lector/espectador tiene en su poder el glosario que le permite entender quiénes son los “montoneros de la Banda Oriental” (81), quién es el “Director Supremo [que] se abroga las mismas facultades que un sátrapa” (97) (mientras que Artigas es siempre el General emanado de la elección popular) y cuáles son los verdaderos alcances de la noticia “Palermo murió en el suplicio, General.” (93) El régimen militar no sólo se hace presente de manera sesgada en los diálogos, sino que también se apodera de lo paratextual para acompañar la narración: durante toda la cuarta escena las indicaciones para el director marcan un redoble y un

golpe que deben oírse intermitentemente. Cuando cesan, el silencio se vuelve profundo y sólo lo interrumpe el Gobernador que anuncia: “El delincuente ha confesado” (82).

Pero reducir el análisis del texto a su voluntad de metaforización del presente es dejar que las “otras intenciones” obnubilen la apuesta central: “dar para los de hoy un ayer fermental en la creación de una Patria, aún en arcilla”. Una vez más, en el entrecruzamiento temporal se pone en juego la dimensión pragmática: volver hacia atrás y encontrar un pasado que sirva de base para modelar el futuro nacional; un futuro nacional para una nación que después de la dictadura ha quedado deshecha, en arcilla. “La pluma, a su tiempo, vale lo que una espada”, le dice el Artigas del texto a su capitán. Ya sin espada, inerme, Rosencof le hace eco: una vez derrotado, su escritura se plantea como un intento de resignificación de la praxis revolucionaria. Con “...Y nuestros caballos serán blancos” parece volver así a su antigua concepción de la literatura, la que lo lleva durante los sesenta a montar una serie de obras de teatro en las que la veta pedagógica del género dramático se ve acentuada por cruces entre la política, la literatura y la historia. En los ochenta, incapacitado en cambio para impactar sobre el presente, Rosencof busca impactar en diferido; su obra es el producto de un ejercicio de transpolación temporal. De ahí que —como ocurre en *Respiración artificial*— la cualidad denunciatoria pierda vigor frente al afán de intervención en la escena posdictatorial. Concebido en cautiverio, el texto se convierte en un mensaje oculto en una botella que probablemente no verá la luz hasta que el régimen militar haya colapsado. Aun bajo el riesgo de una lectura que caiga en la reflexión especular, podría decirse que es este aplazamiento forzoso lo que rige el entramado de la narración.

Ahora bien, ¿quiénes son los destinatarios que toman contorno en la imaginación del Rosencof cautivo? ¿Hacia dónde se orienta la interpelación textual? Una posible respuesta se deja adivinar en la primera página del libro: “Para todos los que cayeron con la lanza en la mano” (73). El epígrafe es también, como todo en el texto, presa de la polisemia: puede ser leído como una dedicatoria para aquellos compañeros de militancia que cayeron (que están con él en cautiverio, que desaparecieron o que murieron) y, al mismo tiempo, como el encabezado que interpela a los futuros destinatarios de un discurso (a los compañeros de militancia que, una vez acabado el régimen militar, accedan a su obra). *Para todos los que cayeron con la lanza en la mano: en memoria de los que cayeron*, una obra que homenajea su lucha y su derrota; *a los que cayeron* (“los de hoy”), una obra que prescribe la versión de la derrota que debe servir de “ayer fermental” para el período posdictatorial. Además de una dedicatoria, las palabras que inauguran el libro parecen la última arenga —aquella que se pronuncia una vez que se adivina el fracaso— del jefe a sus subordinados. “...Y *nuestros caballos serán blancos*” puede ser leída como la versión de la historia que el dirigente de los vencidos tupamaros produce para sus compañeros; como la versión de la historia que el ex militante de los setenta debe tener en la posdictadura. La elección de la figura de Artigas no es, en este sentido, una mera arbitrariedad: el caudillo es tanto el eje de la iconografía nacional uruguaya como el pilar simbólico del movimiento tupamaros, que, en rigor, toma su nombre del antiguo ejército artiguista. Cualquier nueva versión de la historia, cualquier mutación ideológica de tupamaros, requiere nuevamente la reelaboración de la figura de su mito fundacional.

La idea no es nueva: en Uruguay la manipulación ideológica de la figura de Artigas recorre diacrónicamente el imaginario, hasta tal punto que sólo atender a sus cambios de significado bastaría para narrar la historia nacional.⁴⁵ En los setenta y los ochenta conviven, a grandes rasgos, dos versiones en pugna, que encarnan al mismo tiempo dos proyectos contrapuestos de nación: la de los diferentes grupos de izquierda (cada una —la de tupamaros, la del Partido Comunista, la de la Unión de Partidos Azucareros de Artigas— con sus propios matices específicos) y la del régimen militar. La primera —la “leyenda roja”— se gesta a comienzos de la década del sesenta y recoge trazos del Artigas de la Emancipación que lucha contra la ocupación portuguesa combinada por las oligarquías porteñas; es una recuperación del costado federal del caudillo: apoyado en las masas rurales, en “negros, indios, zambos y criollos pobres” (Trigo 199), Artigas impulsa una revolución social sobre la base de la repartición de tierras. Es este Artigas socialista y antiimperialista el que la izquierda uruguaya convierte en emblema de su lucha. En el caso particular de los tupamaros, la figura del héroe de la Emancipación funciona además como legitimación de la lucha armada. “Para libertarse/cuando la miseria obliga,/con las armas, como Artiga,/ los pobres deben alzarse” (87) escribe Rosencof en *La rebelión de los cañeros*, texto que, como su precursor *Los caballos*, insiste sobre la necesidad de que militantes, trabajadores y campesinos se

45 Es esto lo que realiza Abril Trigo en *Caudillo, Estado, Nación*, texto que hace un recorrido por la historia uruguaya para poner de manifiesto el modo en el que la literatura se apropia diacrónicamente de una serie de caudillos —principalmente Artigas— para proyectar diferentes modelos de nación. Un análisis similar puede encontrarse en Demasi “La construcción de un “héroe máximo””. Para profundizar en la figura de Artigas véase Barrán *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco* e *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* y Barrán y Nahúm *Bases económicas de la revolución artiguista*.

alcen en una “última patriada” . Es una imagen similar a la que unos años más tarde, desde el exilio, el grupo teatral El Galpón propugna en *Artigas: General del Pueblo*.

Si la izquierda de los sesenta y setenta reescribe al Artigas de la Emancipación, el régimen militar recupera en cambio la imagen del héroe que se construye a fines del siglo XIX; produce su “leyenda verde” sobre los vestigios de aquella “leyenda celeste” que proclamaba al caudillo eje de la organización del Estado-nación uruguayo. Hacia fines del siglo XIX, ante la necesidad de reafirmar el Estado y consolidar la identidad nacional, se apela a Artigas como responsable de los orígenes del Uruguay independiente —a pesar de que, paradójicamente, Artigas nunca abogó por la separación de la Banda Oriental.⁴⁶ En una deliberada operación de la élite dirigente uruguaya que incluye el lanzamiento de estudios históricos ⁴⁷ y la creación de un periódico que lleva su nombre, el que hasta ese entonces era un “agitador y bandido” se convierte en el pacificador de la campaña y en el precursor de la Constitución de 1930. El punto culminante de la canonización se pone de manifiesto una vez más en el teatro con el estreno en 1898 de *Artigas* de Washington Bermúdez, texto que pone en escena a un héroe depurado de su vertiente revolucionaria y forjador, en cambio, de la patria uruguaya. Es esta imagen del caudillo la que el régimen militar de los setenta reelabora para su propia versión: al Artigas revolucionario propugnado por la izquierda le enfrenta un Artigas que organiza la nación apelando a sus raíces hispánicas y a la tradición cristiana, un Artigas jefe y fundador del Ejército que

⁴⁶ Véase Shumway para profundizar en la política anti-separatista de Artigas y en la contradictoria canonización del caudillo como pilar de la independencia uruguaya. Shumway presenta también la sugerente hipótesis de que Artigas debería ser leído como uno de los principales precursores del populismo argentino.

⁴⁷ Me refiero a los textos que sobre Artigas escriben Francisco Bauzá, Clemente Fregeiro, Justo Maeso e Isidoro de María hacia fines del siglo XIX. Véase Trigo.

combate las ideas foráneas que amenazan con subvertir el orden. En medio de la dictadura militar, la lucha política se refleja en una lucha discursiva por la apropiación simbólica de la figura del caudillo que se proyecta hasta en la fisonomía de la ciudad: mediante una clara imposición de su dominio material, el Ejército prohíbe por decreto la inscripción de frases de Artigas en el mausoleo que guarda sus cenizas. (Véase Yáñez en Sosnowski *Represión, exilio y democracia*)

“...Y nuestros caballos serán blancos” desplaza a la ficción el combate ideológico que se libra fuera del calabozo. Rosencof vuelve a traer al caudillo al escenario; esta vez, desdoblado: en las páginas del libro conviven el Artigas viejo que en el exilio paraguayo rumia su derrota (el que inaugura y cierra el texto) y el Artigas joven protagonista de la lucha que se evoca en el *flashback* central de la obra. Líder del pueblo, el Artigas joven del *flashback* lleva trazos del personaje de la “leyenda roja” y se emparenta así con el ideado por Rosencof a fines de los sesenta y con el que contemporáneamente se gesta en El Galpón. Sus objetivos primordiales son la igualdad social y la liberación de la ocupación extranjera; su principal preocupación durante toda la obra es conseguir tierras para que indios, negros y campesinos tengan ganado y herramientas para trabajar. Es el General emanado de la voluntad popular que se preocupa por su tropa y trata a sus subordinados en pie de igualdad; es el que dice recibir toda su sabiduría de su asistente, el negro Camundá, al que convierte en tutor de su propio hijo; una especie de Artigas “poscolonial”. Pero la instigación a las armas que el personaje propugna en sus recreaciones de los sesenta y setenta se encuentra atenuada en este texto casi hasta la desaparición: “Ese Directorio caerá.” —le dice a su secretario Monterroso— “Entonces

podrán constituirse los pueblos libremente y elegir su autoridad. Ésta será nuestra propuesta: República Democrática y pacto Federal. (...) Que cada provincia elija a su gobernador y que éste no sea un sátrapa impuesto por la capital.” (115) En su respeto por las instituciones, en su defensa de la democracia, el Artigas joven de “...Y nuestros caballos serán blancos” se acerca más al liberal que al revolucionario.⁴⁸

Si el Artigas joven introduce ya algunas variaciones respecto del de fines de los sesenta, el viejo nos confronta con una versión radicalmente nueva del caudillo. Luego de la evocación de la derrota en el *flashback* principal, el texto vuelve en el epílogo al calabozo en el destierro. Agobiado y desesperanzado, Artigas está a punto de morir de sed cuando se le aparece Jesús y se sienta a su lado a conversar. La cuestión de la derrota se impone; ante la desazón del viejo, Jesús despliega su punto de vista y resignifica la sensación de fracaso: “No hay vencidos, José. Todo es camino, todo es andar. (...) Vencidos...vencedores... victoria, derrota. No son más que boleadoras, José. No te dejes enredar.” (129) Sospechoso, Artigas arriesga: “Su amor me quiere consolar”. (129) “No.” –responde Jesús tajante– Mi amor quiere que vuelvas a andar. Tú y mi pueblo. Forjados en el dolor... y el andar. (...) Yo aprendí a andar.” (129-130). En la próxima escena el viejo Artigas vuelve a enfrentarse con dos apariciones: su mujer Melchora y su hijo Santiago. El caudillo ha aprendido la lección. En un discurso que recuerda ciertos

48 Puede advertirse también este ligero cambio de matiz en la condensada explicación de la figura de Artigas que Rosencof ensaya en la ponencia de Maryland como preámbulo a la lectura de algunos fragmentos (precisamente el final) de su obra de teatro: “José Artigas, protagonista de la obra, fue un luchador de la independencia americana, lo que lo emparenta con Washington, Bolívar y San Martín. Pero a la vez fue un revolucionario social. Reivindicó los derechos del indio y fue autor de una reforma agraria. (Sosnowski *Represión, exilio y democracia* 136, el subrayado es mío). El *pero* alude sutilmente al nuevo énfasis que el autor busca darle al costado “legalista” de Artigas: fue un luchador *pero* también el autor de una reforma sobre los derechos.

finales de la picaresca en los que el pícaro convertido lega a sus descendientes su bagaje de experiencias, el viejo proclama: “Tenemos que andar (...) andar y andar...y lo que no andemos nosotros nuestros hijos lo andarán. (...) Habrá escuelitas blanqueadas (...) Todos tendrán una parcela que arar (...) sembrando amigos (...) y en los fogones habrá aromas de pan” (132). En las palabras del personaje resuena la conocida definición de la utopía que Eduardo Galeano, vía Fernando Birri, esboza en la misma época y que se convierte casi en un *slogan* del discurso posdictatorial de izquierda: “Ella está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para que sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar”.

Dice Claudia Gilman que la clausura de los proyectos políticos de los setenta se lleva a cabo tan pronto como éstos comienzan a ser llamados “utopías”. (56) En este sentido, el texto de Rosencof opera la clausura del pasado reciente; las últimas palabras de Artigas lexicalizan el ejercicio central de la obra: el pasaje de la revolución a la utopía a través de la resemantización de la derrota.⁴⁹ El Artigas de la “leyenda roja” se desdibuja frente al viejo domesticado que sólo quiere pasar tiempo con su familia; el Artigas

49 Este pasaje de la revolución a la utopía calza perfectamente en el discurso oficial de la redemocratización uruguaya, en tanto borra cualquier posibilidad de conflicto. “...Y *nuestros caballos*...” lexicaliza el cambio en el ideario político de Rosencof. La transformación se adivina ya en el prólogo que escribe Carlos Maggi en 1986 y que precede desde ese entonces las sucesivas reediciones de la obra (obra que curiosamente — a diferencia de la gran mayoría de los textos teatrales de Rosencof — nunca fue estrenada en Uruguay): “Mauricio Rosencof eligió la violencia. Fue jefe tupamaro, tuvo su guerra, resultó vencido y sufrió un castigo muy largo y muy duro. (...) Media un abismo (un puente seguro) entre Mauricio y yo. (...) Creo que nunca hablamos de política. Tenemos todo el resto del mundo y todo el tiempo sobrante para ser ciudadanos y ocuparnos del país; cada uno a su modo. (...) La derrota puede ser invencible (eso susurra Rosencof aquí y allá). Milagrosa manera de reaccionar, manera la más delicada de encarar su condición de jefe hundido en una celda y fuera de combate; sufrió el martirio y no está rencoroso ni deshecho. Sueña. (71-73).

luchador de los sesenta y setenta muta en un Artigas que sueña con escuelitas blanqueadas y con fogones de paz. El título de la obra cierra el diálogo y concluye el texto en boca de Santiago, empalmando directamente con la escena del principio en la que el niño narra la entrada triunfal de Jesús/Artigas a Jerusalén/Montevideo montado en un bagual blanco. Si en la primera escena su padre derrotado le hace ver que el caballo blanco es en realidad un burro; en la última, el niño logra imponer su versión, introduciendo además la dimensión del futuro (los caballos no “eran” blancos, pero lo “serán”). El Artigas de acción se disipa frente al Artigas soñador; el Artigas revolucionario se desvanece frente al Artigas utópico. En la cárcel, apresado por el régimen militar, el vencido dirigente de los tupamaros da a luz una nueva versión del caudillo: el Artigas posdictatorial.⁵⁰

Vuelvo por un momento a los primeros encuentros de la redemocratización. En los cuatro prólogos a las ponencias presentadas se enfatiza la necesidad de pensar el nuevo panorama posdictatorial y de reflexionar sobre el mejor modo de impulsar la democracia —gran diferencia frente a los proyectos socialistas de los sesenta y setenta; en todos los casos, el punto central de la agenda es la recomposición del campo cultural y la

⁵⁰ Podría pensarse que la transformación política de Rosencof implica simultáneamente una transformación genérica: el escritor finalmente abandona el teatro pedagógico y se dedica a la producción de novelas, casi todas en clave testimonial o autobiográfica. *Las cartas que no llegaron* se sostiene, por ejemplo, sobre el típico cruce entre el nazismo y la dictadura militar. Moishe, el personaje principal, recuerda desde el calabozo su infancia marcada por la espera paterna de las cartas de su familia en Polonia que, cuando muere en los campos de concentración, dejan de llegar. La narración realiza un entrecruzamiento temporal que termina por mezclar las figuras de Moishe, su padre, los detenidos en los campos de concentración nazis, los detenidos en las cárceles dictatoriales uruguayas y el propio autor.

redefinición del rol del intelectual. En plena dictadura militar, anticipándose al próximo período, los textos de Piglia y de Rosencof se ocupan de delinear toda una propuesta al respecto. Casi todas las lecturas críticas dejan de lado, sin embargo, este cariz programático y se detienen en el modo en el que —mediante la alegoría, la fragmentación y la experiencia— los dos textos captan su presente de enunciación que ahora se ha vuelto pasado reciente; en el modo en el que resisten la dictadura mediante la denuncia sesgada y la plasmación del fracaso. Hay dos perspectivas temporales que quedan así obliteradas: el pasado —al que sólo se alude para mostrar cómo los textos trazan la historia de las derrotas como estrategia de metaforización del contexto dictatorial— y el futuro; tanto la reescritura de la historia nacional como la dimensión proléptica que de ella se deriva se pierden con las lecturas.⁵¹ Reducidos a su función de denuncia figurada, los textos dejan de ser útiles tanto para indagar en los cimientos del pasado nacional como para pensar el proceso de reconfiguración del campo cultural. Las lecturas críticas acaban así por eludir —a pesar de lo que anuncian los prólogos de los encuentros— un abordaje del futuro posdictatorial.

Pero si se atiende a la manera específica en la que *Respiración artificial* y “...Y nuestros caballos serán blancos” representan el pasado fundacional — y si se piensa a contrapelo de la matriz hermenéutica del paradigma de la memoria— puede advertirse cómo buscan intervenir en el futuro nacional a través de una propuesta de redefinición

⁵¹ Curiosamente estas dos dimensiones temporales que son dejadas de lado durante la redemocratización son los ejes de la lectura de *Respiración artificial* que José Sazbón propone en *Punto de Vista* apenas se publica la novela. Durante la dictadura, Sazbón advierte que la novela reescribe ciertas zonas del siglo XIX — especialmente el exilio de la generación del 37 — como una invitación a pensar las condiciones de posibilidad del pensamiento histórico y del quehacer intelectual.

del intelectual posdictatorial. En los dos casos, la propuesta descansa sobre la reescritura de dos héroes de la iconografía nacional —que encarnan, a su vez, dos modelos contrapuestos de héroe decimonónico: el letrado y el caudillo (aunque Shumway sugiere que la operatividad de la figura de Artigas radica precisamente en que está a mitad de camino entre el letrado y el caudillo; y Demasi sostiene que la canonización de Artigas se lleva a cabo una vez que se despoja al héroe de sus aristas caudillistas). En los dos casos, la elaboración de una nueva ética intelectual implica una resignificación del tópico del fracaso.⁵² Aunque se sostienen sobre similares operaciones de escritura, los dos textos redundan en modelos diferentes: el de Piglia intenta recomponer los lazos simbólicos de la resquebrajada comunidad intelectual y diseñar un nuevo rol para sus miembros que implique la elección de la periferia y el fracaso voluntario; una nueva ética que sitúe su *locus* de enunciación en los márgenes del proyecto oficial —y de nuevo aquí la novela reenvía hacia Sarmiento y su polémica con Alberdi, en la que se enfrentan justamente dos posibilidades para el intelectual después de Rosas: la de Alberdi, que se convierte en una especie de “intelectual orgánico” del nuevo gobierno de Urquiza, y la de Sarmiento, que aboga por una ruptura con el poder oficial y, una vez más, parte hacia el exilio.⁵³ Por otra

52 Para completar el triángulo insilio/cárcel/exilio: durante 1983 Saúl Ibargoyen Isla, escritor uruguayo exiliado en México, escribe en el destierro *Noche de espadas*. Las operaciones textuales duplican las de Piglia y Rosencof: la novela narra a través de una serie de voces marginales la historia del coronel Ambrosiano Ilha, otro héroe (ficticio) decimonónico que fracasa al aliarse con el pueblo y negarse a cumplir con la “obediencia debida”, y cuya vida acaba en el suicidio. Una vez más, el siglo XIX funciona como estrategia de denuncia (el relato se abre, por ejemplo, con una escena de tortura a un tal Juansucho Pocagente; el discurso del Ejército uruguayo de los setenta se entremezcla con el del Ejército del “Uruguay” decimonónico de la novela) y conlleva una dimensión programática que guarda una estrecha relación con la reivindicación de la vertiente revolucionaria del proyecto artiguista. (El caudillo es además el personaje que sobrevuela constantemente la narración).

53 Véanse Sarmiento *Las ciento y una* y Alberdi *Cartas sobre la prensa y la política militante*.

parte, podría decirse que con *Respiración artificial* Piglia va a contramano de lo que ocurrirá en el contexto redemocratizador argentino: y es que ya desde el comienzo de su mandato, Alfonsín planteará su gestión gubernamental como un trabajo conjunto con la comunidad intelectual; impulsará con especial ahínco la incorporación de los intelectuales a la esfera pública —proyectos en los que participará gran parte del plantel de *Punto de Vista*. El texto de Rosencof delinea en cambio un intelectual que, como el Artigas del epílogo, transmute su acción revolucionaria en un sueño utópico; un intelectual que, una vez asumida la derrota, siga “andando” de cara al proyecto democrático y al abrigo de las instituciones. En este sentido, Rosencof recupera el patrón que rige la historia de los intelectuales en América Latina: parece abogar por la recomposición del vínculo entre la “ciudad letrada”, el poder político y la infraestructura institucional.⁵⁴ En pleno desmembramiento del campo cultural, precursores de los debates de la redemocratización, Piglia y Rosencof apelan a las figuras fundacionales de la nación para diseñar dos éticas contrapuestas para el intelectual posdictatorial; dos éticas que todavía siguen vigentes y cuyo legado es retomado por las novelas que abordo en los próximos capítulos.

⁵⁴ Casi como si fueran personajes de sus propios textos, en la biografía de los escritores se entrelazan los dos modelos: Piglia opta por el exilio voluntario a la academia estadounidense (y, desde allí, no ha dejado de “leer el país”); Rosencof es ahora el director de Cultura de la Intendencia de Montevideo del gobierno de Tabaré Vázquez (y sus dos compañeros de calabozo, Eleuterio Fernández Huidobro y José Mujica, son senador y Ministro de Ganadería respectivamente).

4.0 CAPÍTULO III: CONSTRUCCIONES A GRAN ESCALA: TOMÁS DE MATTOS, DARÍO OSES Y LA REESCRITURA DEL SIGLO XIX DURANTE LA REDEMOCRATIZACIÓN

To carry over the principle of montage into history.
That is, to assemble large-scale constructions out of the
smallest and most precisely cut components.
Walter Benjamin.

Si hacia el fin de la dictadura la reescritura ficcional del pasado decimonónico irrumpía para anticipar una propuesta de reconfiguración del campo cultural y diseñar un modelo de intelectual posible, los albores de la redemocratización registran una operación similar. En los primeros años de la transición, Tomás de Mattos y Darío Oses hacen del cruce explícito de dimensiones temporales el centro de su poética. En *¡Bernabé, Bernabé!* (Uruguay, 1988) de Mattos se remonta a comienzos del siglo XIX e indaga en los entretelones de la matanza de los charrúas durante la consolidación del Estado uruguayo; en *El viaducto* (Chile, 1994) Oses se retrotrae hasta el XIX finisecular, al momento en el que se desencadena la guerra civil en Chile durante la presidencia de José Manuel Balmaceda. Ni la elección temática ni el procedimiento narrativo son casualidades estéticas: una vez más la superposición temporal articula la estrategia de intervención sobre el presente de escritura. Si antes Piglia y Rosencof la ofrecían como una respuesta tentativa a lo que

prefiguraban que se pondría en juego en el escenario de la posdictadura, ahora la yuxtaposición cronológica apunta a resolver los problemas concretos que los primeros años de la redemocratización ya han desplegado. Las dos novelas no sólo ensayan una intervención sobre el debate intelectual y sobre las posibilidades de la literatura en el nuevo contexto, sino que buscan también —como mostraré a lo largo de este capítulo— influir en el debate político que se teje sobre todo en torno a la definición de la democracia.

En el capítulo anterior hice un esbozo de la atmósfera general que siguió a la caída del régimen militar y de los problemas a los que se enfrentaron los intelectuales en su intento de rearmarse como comunidad. Ahora bien, para entender mejor el trasfondo contra el que se recorta la apuesta política de las novelas de este capítulo es necesario trazar brevemente el panorama específico de Chile y Uruguay y delinear algunos de los pilares sobre los que sus gobiernos de transición organizaron el discurso oficial. Si la dictadura constituye un punto de inflexión en el que se revierte el modo en el que los países del Cono Sur se perciben a sí mismos, Chile y Uruguay sufren una desestabilización aún mayor del imaginario nacional. Y es que diacrónicamente han construido su identidad en oposición a las otras naciones de América Latina: en la afirmación de su diferencia frente a la turbulencia política del resto del continente; su biografía nacional se ha apoyado a lo largo del tiempo sobre el énfasis en la ejemplaridad de una tradición democrática que el gobierno de facto ha venido de pronto a alterar.

Enarbolado desde los primeros intentos de consolidación de la identidad nacional, el “mito de la democracia ejemplar” —que tiene, por supuesto, un asidero real: ni Chile ni

Uruguay han sufrido la seguidilla de dictaduras que ha padecido Argentina desde el golpe de Uriburu— lleva en los dos países la marca de un origen específico. En Chile puede rastreárselo hasta las primeras décadas del siglo XX y asignársele una causa de nacimiento puntual: cerca de 1930, después del período sangriento que se inaugura con la guerra civil de 1891 —que deja como saldo más de cuarenta años de enfrentamientos entre diferentes facciones de la oligarquía y una serie de masacres obreras— se lo utiliza para asegurar la estabilidad política borrando las reminiscencias a la violencia anterior. En Uruguay la idea de la democracia ejemplar cristaliza en el primer battlismo y aporta la textura para un relato que cifra en esta particularidad las posibilidades de distancia y autonomía simbólica frente a los países vecinos —uno de los principales conflictos de la incipiente nación, que se debate durante todo el siglo XIX entre la dominación argentina y la brasileña. El discurso del primer battlismo, punto de origen de la historia oficial al menos hasta la crisis dictatorial de los setenta, basa la diferencia del Estado uruguayo en el respeto por los marcos legales, la preocupación por la cultura civil y el divorcio de las esferas estatal y religiosa (la "Suiza de América", la "Atenas del Plata"). A lo largo del siglo XX la historia oficial se adscribe a una versión del relato nacional en la que la violencia de Estado se suaviza y se convierte en un eslabón necesario para alcanzar un modelo acabado de democracia eficaz que llega a su punto culminante con la prosperidad de la posguerra en los cincuenta.⁵⁵ Si la posibilidad de una dictadura escapaba en los dos países —merced a la historia de casi un siglo y, sobre todo, merced a los esfuerzos del

⁵⁵ Véanse Moulian *Chile actual: anatomía de un mito* y Demasi en Rico (comp.) para un recorrido histórico de la apelación al mito de la democracia ejemplar en Chile y Uruguay respectivamente.

discurso oficial de casi un siglo — al horizonte de expectativas de la comunidad nacional, la experiencia de los setenta conmueve los cimientos de la identidad colectiva al echar por la borda la garantía de la excepcionalidad. La dictadura confronta a los dos países con su marca de "latinoamericanidad" y hace tambalear uno a uno los rasgos sobre los que habían asentado su diferencia: el Estado asistencialista, la cultura civil arraigada, el gobierno protector, la impecable tradición institucional.

Así, los primeros años de la redemocratización enfrentan a la comunidad política e intelectual no sólo con los desafíos propios de cualquier período de transición (la recomposición del campo cultural, la reinstalación de las instituciones, las decisiones sobre la implementación de la justicia, la apertura del diálogo político) sino además con la urgencia por redefinir los alcances de la noción de democracia. Aunque evidentemente esta urgencia de definición también puede rastrearse en los primeros años de la redemocratización argentina, en Chile y Uruguay el debate no es exactamente el mismo. Si en Argentina la definición pasa sobre todo por la reivindicación de un concepto que había sido completamente desvalorizado antes de la irrupción de la dictadura, en Chile y Uruguay exige una revisión a fondo de la noción que por muchos años les ha permitido trazar su genealogía nacional. Si en Argentina la discusión sobre la democracia irrumpe casi como una novedad, como una posibilidad inédita —tal vez de ahí la fuerza del concepto, el ímpetu intelectual y el espíritu especialmente optimista de los primeros años de la redemocratización—, en Chile y en Uruguay se pone de relieve como un tema de

larga data que es necesario examinar y cuestionar.⁵⁶ ¿Es la nueva democracia la misma que se interrumpió con el régimen militar? ¿Tiene sus raíces, como se ha proclamado hasta el advenimiento del terrorismo de Estado, en los orígenes de la historia nacional? ¿Se encuentra realmente tan anclada en la cultura política de la comunidad? ¿Cómo se explica entonces el reciente período dictatorial?

Si el debate intelectual aborda una y otra vez estas preguntas sin alcanzar una respuesta definitiva, el discurso político de los dos gobiernos de transición apura una explicación: la pasada dictadura debe entenderse como un paréntesis que interrumpe la continuidad de la tradición política que acaba de reencauzarse; como un accidente que detiene sólo por un momento el flujo de la historia que acaba de retomarse; como una excepción que estorba la regularidad que acaba de recuperarse. Usado como puntal del período de transición, es precisamente el regreso al mito de la democracia ejemplar lo que permite al discurso oficial reorganizar el imaginario roto. En un contexto en el que la escena democrática es el resultado de un acuerdo cuidadosamente pactado con el régimen anterior —y, por ende, especialmente endeble— es imperativo apelar a un concepto que, en su aparente solidez, opaque la fragilidad de la coyuntura política del momento. Volver al reservorio del imaginario nacional y rescatar una idea ya arraigada en la identidad colectiva es un modo eficaz de obliterar el impulso revisionista y asegurar

⁵⁶ Véanse Balderston, Garretón, Nino; O'Donnell, Schmitter y Whitehead; Perelli y Rial; Richard; Rico (comp.) *Sosnowski Represión, exilio y democracia y Represión y reconstrucción* y Trímboli; para un panorama sobre la discusión en torno a la democracia en los primeros años de la transición. Es especialmente útil la clasificación esbozada por Nino en relación con las características particulares de cada transición (si es impulsada por razones exógenas o endógenas; si está regida por un marco legal de continuidad, de ruptura o de restauración de las Constituciones anteriores) para entender muchas de las diferencias entre el caso argentino y los casos de Chile y Uruguay.

que se lleve a cabo, como anuncia el lema de Sanguinetti en Uruguay, un "cambio en paz".

En el contexto chileno la apelación a la democracia ejemplar se entrelaza además con otro de los emblemas que blande el gobierno de la Concertación como estrategia de recomposición política: el del éxito económico producto del "milagro neoliberal" (que necesariamente pasa por alto la crisis financiera de 1984 en pleno régimen pinochetista). Luego del paréntesis dictatorial, Chile retoma una historia democrática que se ve ahora fortalecida por la solidez de una política económica sustentada en la entrada al mercado internacional. 1992 marca el punto culminante del discurso optimista de la redemocratización: inaugurando una interpretación que se repite en toda una serie de ensayos académicos, Tomás Moulian lee el *iceberg* que se elige como imagen representativa del país en Expo Sevilla como un ícono de la atmósfera posdictatorial. La estructura de hielo sugiere que Chile renace prístino después de un período turbio pero concluido; el nuevo Chile es transparente, moderno, ejecutivo, producto exitoso de una reforma económica; es un "Chile cero kilómetro", abierto al mercado internacional, sin claroscuros, confiable; una democracia sólida con sus raíces, como el *iceberg*, bien ancladas en lo profundo.

Benedict Anderson señala —otra vez vía Benjamin— que la crisis política vuelve legibles episodios sepultados de la historia nacional; que cada catástrofe actual reenvía hacia alguna catástrofe del pasado. De esta certeza Tomás de Mattos y Darío Oses derivan su programa poético: sus textos sacan del letargo zonas silenciadas del pasado compartido para mostrar que el presente no es, como se pretende, corolario de la

excepcionalidad; que el período dictatorial no fue un paréntesis ajeno a la tradición colectiva. Documentos ficcionales de la contracara del proceso de modernización, recordatorios estéticos de la violencia que se agazapa detrás de los orígenes del Estado-nación, *¡Bernabé, Bernabé!* y *El viaducto* proponen una revisión del pasado común que apunta a la desorganización de las estrategias del discurso oficial de la transición.

4.1 DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: ¡BERNABÉ, BERNABÉ! Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PRESENTE DEMOCRÁTICO

La vida de la nación debe entenderse en sentido inverso:
del presente hacia atrás. [...] Cada catástrofe
actualiza otra del pasado.
Benedict Anderson

Para perpetuarse en el tiempo, dice Anderson siguiendo a Renan, toda nación necesita afianzar su identidad mediante el trazado de una genealogía. Esta operación de construcción biográfica requiere de la instauración de hitos, de la postulación de emblemas y de la configuración de héroes que le den sentido al pasado a partir del sacrificio necesario de sus “muertes políticas”. Erigida sobre un doble mecanismo de olvido/recuerdo, la permanencia de la comunidad nacional exige que sus miembros sean capaces de evocar hitos, emblemas, héroes y muertes políticas sin ahondar del todo en

sus pliegues ni abordar de lleno sus detalles; en definitiva, que sean capaces de referir sin recordar. Cada catástrofe actualiza otra del pasado pero, en el preciso instante en que lo hace, la naturaliza.

Apenas comenzada la redemocratización uruguaya, Tomás de Mattos emprende una lectura de la historia nacional que sacude los emblemas, hace tambalear los hitos y pone en cuestión célebres muertes políticas. El resultado no se hace esperar: *¡Bernabé, Bernabé!* no sólo recibe dos premios, se reimprime cuatro veces en un año, se reescribe después de más de una década y se convierte en poco tiempo en el libro más vendido de todo el período, sino que genera polémicas que desbordan la esfera cultural y llegan hasta el parlamento. La versión irreverente de las vidas del primer presidente constitucional de Uruguay y de su sobrino deja sus marcas hasta en la fachada de la ciudad: “genocida” escribe indignado sobre el monumento a Fructuoso Rivera un lector desasosegado por la súbita conciencia; “¡Viva el Presidente!” retruca alguien en patriótica defensa. Aunque voy a abordar los efectos de recepción y la reescritura que de Mattos hace en el 2000 en la próxima sección, quisiera por ahora destacar la eficacia de la novela en la captación del horizonte de expectativas del momento y de las aristas más agudas del escenario posdictatorial.

Publicada en 1988, *¡Bernabé, Bernabé!* es una novela que simula diferentes momentos de enunciación: se abre con un prólogo ficticio fechado el 12 de octubre de 1946 en el que se introduce a la que de ahí en más va a ser la narradora, Josefina Péguy. A partir de aquí el cuerpo principal del relato lo componen las cartas que Josefina le envía a su amigo Federico Silva en 1885 y que refieren los episodios de la vida de Bernabé Rivera

que confluyen en la masacre de los charrúas en 1831-2 y en la muerte del caudillo.⁵⁷ De la comprensión de este “espesor temporal” (Cella)⁵⁸ depende enteramente la eficacia de interpelación del texto. Dice el ficticio prologuista:

He escogido a *¡Bernabé, Bernabé!* como punta de lanza [...] porque me parece un texto muy cercano a estos tiempos todavía signados por las revelaciones de Nüremberg. Soy de la poco escuchada opinión de que nosotros, los complacidos ciudadanos de un país chiquito pero pacífico, no gozamos del amparo de un abismo tan vasto como un océano, para separarnos y distinguirnos de los perpetradores de los crímenes que hoy repudiamos y cuyo castigo tanto nos congratula. En todas las latitudes, si no los asisten las inflexiones que sólo puede proporcionar la duda, hay caminos que desembocan rectamente en la atrocidad. (25)

Detrás del imaginario lector de 1946 se delinea el lector de 1988; detrás de los juicios a los criminales nazis se recorta el debate que ocupa el centro de la escena uruguaya del momento: ¿juicio o no juicio a los protagonistas de la última dictadura militar? ⁵⁹ La historia no se refracta en un espejo, sino que se ubica en el medio de por lo

⁵⁷ Los procedimientos narrativos de *¡Bernabé, Bernabé!* traen sobre todo resonancias de los de *Respiración artificial*: como Piglia, de Mattos construye el relato a partir de un intercambio epistolar en el que dos personajes marginales indagan los archivos familiares en busca de datos desconocidos sobre un prócer (y un traidor) del siglo XIX; como Piglia, de Mattos utiliza el pasado decimonónico como metáfora del terrorismo de Estado y ensaya en ese cruce su intervención sobre el presente de escritura —y muestra así que la función metafórica se desliga de la necesidad de esquivar la censura y excede la voluntad de denuncia.

⁵⁸ Véase Cella “*¡Bernabé, Bernabé!*: la historia en entredicho”.

⁵⁹ En 1986 el presidente Sanguinetti impulsa una ley de caducidad que enseguida es aprobada por el parlamento: la ley señala que los militares y policías que actuaron durante el gobierno de facto siguiendo móviles políticos u obedeciendo a acciones ordenadas por los altos mandos antes del 1 de marzo de 1985 quedan exentos de castigo. La ley no atañe a los que actuaron movidos por la búsqueda de provecho económico (que sí son susceptibles de castigo) y promueve la investigación y el esclarecimiento del destino de los niños secuestrados y de los detenidos desaparecidos, aunque aclara que el resultado de las investigaciones no derivará en una instancia legal. En los años posteriores se junta el 25% de firmas de ciudadanos que se necesita para llamar a un referéndum que someta a voto público la vigencia de la ley. Es en este preciso momento que de Mattos escribe su novela. El referéndum se realiza en abril de 1989 y, contra todo pronóstico, ratifica la permanencia de la ley de caducidad por un 57% contra un 43%. Recién hace unos meses, en el 2006, ciertos sectores de la izquierda uruguaya y organismos de derechos humanos respaldados por el gobierno de Tabaré Vázquez han comenzado una campaña que busca la declaración de

menos dos. La imagen se multiplica así hasta el infinito: el acto atroz no remite sólo al exterminio de uruguayos durante la dictadura ni al exterminio de judíos durante el régimen hitleriano, sino también al exterminio de los charrúas en 1831 y al exterminio de los indígenas con la Conquista (de ahí que el prólogo esté fechado el 12 de octubre de 1946). Es un solo asesinato que se repite y se repite y que “nos ubica, en más de una ocasión, en estratos fermentales de la realidad” (21). Si, como apunta Benjamin, ningún hecho es ya histórico por ser causa, el prólogo de la novela reorganiza el mapa causal y forma una constelación a partir de hechos que, aunque lejanos en el tiempo y en el espacio, comparten los rasgos comunes que los aúnan bajo un mismo relato; el reordenamiento causal permite trazar otro esquema histórico: una especie de “historia de las masacres administradas por el Estado”.

“En todas las latitudes, si no los asisten las inflexiones que sólo puede proporcionar la duda, hay caminos que desembocan rectamente en la atrocidad”; el entrecruzamiento temporal esconde un programa definido: la apelación a (y la reivindicación de) la duda. *¡Bernabé, Bernabé!* encaja en la coherencia de todo un proyecto intelectual: además de escritor, de Mattos es abogado: sus cuentos y novelas —que giran por lo general en torno a un caso que se expone desde perspectivas diversas— articulan una síntesis de lo jurídico y lo literario; son un espacio ancilar entre dos campos que se mezclan y complementan.⁶⁰ En plena disputa por la viabilidad de llevar la historia

nulidad de la ley de caducidad basándose en lo realizado en Argentina por el gobierno de Kirchner y apelando a las normas del derecho internacional en relación con los crímenes de lesa humanidad.

⁶⁰ *Ni Dios permita* y *Cielo de Bagdad*, las dos novelas cortas que publica en el 2001, simulan confesiones jurídicas en las que la voz del narrador deja entrever las tensiones del período posdictatorial y los conflictos

reciente al estrado, frente al cúmulo de posibilidades que se abre con la convocatoria a referéndum, de Mattos busca penetrar mediante la ficción el terreno de lo jurídico o, mejor dicho, busca mediante la ficción hacer presión en el público lector y modificar por transitividad el terreno de lo jurídico.

De ahí que la novela oscile entre la verdad histórica y la verosimilitud literaria: la narración se construye, por un lado, siguiendo y exhibiendo la rigurosidad del documento —de hecho, junto con los datos de edición, el escritor ubica su obra en la línea de la historiografía ("El autor expresa su deuda con don Eduardo Acosta y Lara, cuya labor de investigación, recogida en su obra "La guerra de los charrúas", fue de consulta continua para la solución de muchos de los problemas que se le plantearon en esta novela")—; y por el otro, en su voluntad de persuasión, hace gala de todas las inflexiones de la perspectiva subjetiva marginal que el discurso literario hace posible. Josefina Péguay, la voz principal del relato, es una observadora privilegiada: hija, esposa y ahijada de célebres hombres decimonónicos crece bajo la tutela del discurso oficial pero su condición genérica la coloca en una posición excéntrica; la convierte en una "balconeadora de la vida" (15). Relegada como el resto de las mujeres de su época al ámbito privado, su casa,

latentes en la política de la reconciliación. En las dos la rutina familiar se desbarranca con la irrupción del pasado: en *Ni Dios permita* la crisis matrimonial estalla durante la marcha de asunción de Sanguinetti con un desacertado comentario del narrador que, simpatizante de los colorados y defensor de Bordaberry, le sugiere a su esposa, de una ideología más cercana a la izquierda, que fue ella la que entregó a su tío a los tupamaros durante el régimen militar. La pelea, que empieza encarnizada, se reabsorbe rápidamente en la rutina familiar y pierde su cariz político. Es la amante la que años más tarde se confiesa entregadora, y recibe la siguiente respuesta del narrador: "Mirá, amor, ya lo había olvidado. Ya pasó mucho tiempo, ahora el presidente [Batlle] llama a Mujica [ex militante tupamaro] para preguntarle cómo está Lucía [su esposa] y si le duele la fractura." (86) *Cielo de Bagdad* también tiene como escenario una crisis matrimonial que se dispara por desavenencias políticas. Como la primera novela, ésta se cierra con la inmersión en la apatía y la declaración de apoliticidad ("[soy] más o menos frenteamplista" (174)) que el narrador hace a su discípulo, que lo creía tupamaro o comunista.

lugar de reunión de los hombres de Estado, es sin embargo el espacio que reproduce en miniatura la esfera pública. Sus ensayos, catalogados por el prologuista como “semidomésticos”, gozan así de un carácter periférico que hace posible el acceso a diferentes versiones de la realidad y el dismantelamiento de la autoridad tradicional desde el interior de su propia lógica. ¿Qué mejor que una narradora criada a la luz de la retórica oficial pero poseedora de una sensibilidad marginal para mostrar el reverso de la historia? Su discurso se construye siempre sobre el contrapunto entre la retórica oficial que se deja oír en las voces masculinas del entorno y los vaivenes que introducen las “femeniles disquisiciones” (72) de la narradora. “No te olvides que en estas sociedades, privadas del amparo de Alá, es imposible evocar a un héroe o a un mártir si no se le asigna un rostro” (35) reflexiona Josefina antes de comenzar la narración y alude oblicuamente a la intencionalidad del texto: concretizar los delitos del Estado, hacerlos asequibles al lector y, al conmover su sensibilidad, obligarlo a tomar partido.

Al contrapunto discursivo se añade el contrapunto temporal: la retórica oficial del siglo XIX se cruza con la del presente de escritura de la novela; las razones que se esgrimen para legitimar la matanza de los charrúas se tocan con las que se utilizan para defender los crímenes de la reciente dictadura. Las oscilaciones de la narración ponen así en jaque todas las posibles justificaciones de los crímenes de Estado: la urgencia por acabar con la violencia desatada por los ahora asesinados se revela un producto de la exageración (“Todas [las cartas que nunca están firmadas] tienen un tema en común: alguna tropelía cometida por los charrúas. [...] Pero nunca fue costumbre de los charrúas asesinar sin motivo”. (57)), la apelación a la necesidad histórica esconde una búsqueda de

suavización de la responsabilidad individual (“Nadie podía ser responsabilizado [...]. “La suerte de los charrúas estaba echada””. (56)), y el acatamiento de la voluntad del pueblo encierra privilegios parciales (““No podés negarlo, Josefina. Al atacar a los charrúas don Frutos acató la voluntad del pueblo.” Alguna vez le pregunté a qué pueblo se refería porque juzgo que, en cualquier país, hay tantos pueblos como bandos o fracciones”. (59))

Entre las posibles justificaciones de la matanza se le concede en el texto especial relevancia al argumento de la “obediencia debida”, argumento privilegiado por la ley de caducidad. En la carta que sirve de cuerpo principal a la narración, Josefina reproduce una conversación con Gabiano, un soldado de rango menor que había participado junto con Bernabé en la masacre de los charrúas. Para explicar su actuación Gabiano debe apelar a una historia de su infancia: un día su perra favorita da a luz seis cachorros; el capataz de su estancia lo obliga a elegir uno y a deshacerse del resto; impresionado, Gabiano se niega; el capataz le pide entonces que los meta en una bolsa y que cave un pozo; tras una cierta vacilación el niño lo hace y, a los pocos segundos, es testigo de cómo su superior arroja él mismo el paquete al agujero y le exige que lo vuelva a tapar. El relato concluye con la reflexión de Gabiano: “Ya me había convencido de que si no lo hacía yo, lo haría él. Además recordé lo que siempre decía mi madre: que hay que obedecer sin preguntarse qué razón tiene el que manda”. (64)

En consonancia con la interpretación posdictatorial hegemónica acerca de la alegoría, Susana Cella señala que esta historia intercalada obedece a la búsqueda de un modo desplazado de narrar lo inefable; surge frente a la imposibilidad de la

representación. Creo sin embargo que, además de aludir obviamente a la actitud de los oficiales de menor rango, la oblicuidad de la forma obedece más bien a la búsqueda de un consenso de lectura: la alegoría remite a una experiencia trivial, a un hecho cotidiano al que cualquier persona podría asignarle fácilmente un referente propio; Gabiano es una sinécdoque de cualquier ciudadano. La novela no sólo busca impactar en la sensibilidad del lector e inducirlo a una acción política concreta, sino que intenta hacerle notar su propia parte en los acontecimientos. Lejos de representar el terrorismo de Estado como el resultado de un designio impuesto que excede la voluntad de la sociedad civil, de Mattos hace hincapié en la responsabilidad que atañe a cada uno de los ciudadanos: las matanzas no sólo "no lesionaron la sensibilidad social de la época" (60), sino que además fueron esperadas, alentadas y bienvenidas en silencio por la gran mayoría de la población. "¿Por qué lo hago [escribir sobre la muerte de los charrúas]?" se pregunta Josefina antes de comenzar el relato, y enseguida se responde "Ni yo misma me entiendo. [...] Tan sólo sé que me asedia un impulso idéntico al que una tarde me ató a un charco de sangre, en cuyo copioso espejo, sobrevolado por las moscas, entreveía confusamente el reflejo de mi cara y del cielo" (29). La imagen que abre el relato es la misma que cierra la narración. Al finalizar la novela el discurso de la narradora se entremezcla con el de Bernabé que, agonizante, cae sobre un charco de sangre que "muestra, por un fugaz instante, [su] propia cara, [...] la cara de un hombre que ya se muere y ahoga en la escasa hondura de un agua fétida y amarga, que ni siquiera lamerían los perros". (157) Los rostros se desdibujan; las identidades se desplazan; los agentes de la historia se multiplican.

¡Bernabé, Bernabé! involucra al lector, lo interpela con sus interrogantes y le devela su propio rostro en las causas latentes de la historia.

Ahora bien, si por un lado se despliegan una por una —para desmantelarse— las razones blandidas por el discurso estatal como justificación de los crímenes cometidos, por el otro se exhiben con la misma meticulosidad los argumentos que hacen posible la condena del terrorismo de Estado: una serie de documentos que se incluyen en la novela prueba la premeditación de los asesinatos y la existencia de un plan de exterminio calculado en complicidad con la comunidad internacional; la liquidación de los charrúas, caratulada de "programa civilizador" por la retórica oficial, esconde en realidad la implementación de un proyecto de modernización sustentado en la privatización de la propiedad e impulsado por el afán de riqueza económica (motivo que sí es, como he señalado, contemplado como crimen por la ley de caducidad); los niños charrúas, arrancados de los regazos de sus madres, son el botín que se disputan las más encumbradas familias de Montevideo. Homicidio premeditado, asociación ilícita, búsqueda de rédito económico, privación ilegal de la libertad, robo de niños; *¡Bernabé, Bernabé!* pone en escena un simulacro de juicio, con sus testigos, sus defensores, sus fiscales; abre desde la ficción la polifonía que busca imponer en la realidad; participa desde la estética en el debate político. Podría decirse también que impulsa desde la narración el pasaje del caudillo —la figura sobre la que tradicionalmente se ha centrado la identidad nacional uruguaya— al letrado; de la violencia al diálogo democrático.

Pero la apuesta de intervención en algunos de los problemas que acarrea el retorno a la democracia no sería eficaz si, teniendo en cuenta las estrategias del discurso oficial de

la transición, no ensayara una ruptura de la antigua noción de democracia. Y éste es definitivamente el otro pilar sobre el que se erige la novela: "La culpa del sobrino de don Frutos me parece tan intelectual como la de Edipo, aunque su delito, como tantos del presente, no sea un parricidio sino un fratricidio". (35) Una vez más es Benedict Anderson el que ayuda a iluminar la operación que en este sentido realiza de Mattos. Si la dialéctica entre olvido y recuerdo es fundamental para la permanencia de la identidad nacional, la sensación de paralelismo no es menos importante. Anderson apunta que, para ser concebida como tal, cada nación debe percibirse como una unidad política autónoma comparable a otras unidades de la misma naturaleza; cada nación debe ser poseedora de los mismos derechos, votos y obligaciones en la arena internacional; cada nación se manifiesta como un territorio simbólico que se encuentra simultáneamente paralelo y unido a otros territorios semejantes. Independientes pero ligadas, las naciones se conectan en un vínculo comparable al que se establece entre parientes. Aun cuando emprendan entre sí la más sangrienta de las guerras, éstas se entenderán eventualmente como "guerras fratricidas": como en las peleas entre hermanos, las luchas nunca concluyen en la total aniquilación del adversario; el paso del tiempo restablece el curso normal de las relaciones. La idea de fratricidio encierra un "efecto sosegante": después de la pelea con el hermano se impone la reconciliación; los lazos fraternos tienden un manto de olvido y restauran la confianza necesaria para la reinstalación del intercambio cotidiano entre pares. Anderson multiplica los ejemplos: las guerras fratricidas no sólo se registran a lo largo de la historia en conflictos entre Estados por completo diferentes sino que alcanzan su expresión más acabada en las guerras de Independencia que las colonias

libran con sus metrópolis y, sobre todo, en las batallas entre los nuevos ocupantes de un territorio y sus habitantes nativos. Al bordear peligrosamente el exterminio total, en este último caso es especialmente necesario exagerar *a posteriori* la fraternidad del lazo: es por eso que la literatura criolla americana abunda en textos que pintan al indígena desaparecido como un antiguo hermano. En otras palabras, señala Anderson, el fratricidio no es en este contexto específico otra cosa que la resemantización del “genocidio”;⁶¹ el desplazamiento de significado alude al mecanismo de olvido/recuerdo que simultáneamente sostiene la identidad nacional y naturaliza su violencia constitutiva. La noción de fratricidio deviene una herramienta eficaz de “colonialismo interno”.

Dice Bill Ashcroft⁶² que los sitios de dominación son al mismo tiempo sitios privilegiados de resistencia. Si la evocación –sin recuerdo– de las catástrofes de la historia puede funcionar como estrategia de perpetuación del colonialismo, también puede ser la condición de posibilidad de las “interpolaciones”, esas “apropiaciones transformadoras” que impactan el discurso colonial y que, por ende, constituyen estrategias políticas y discursivas poscoloniales. Si Anderson pone al desnudo las trazas colonialistas inherentes a la noción sosegante de fratricidio, de Mattos despoja el término

⁶¹ En *Pasado y presente* Vezzetti alerta contra el extendido uso del término “genocidio” en el discurso contemporáneo. Aunque se lo usa como sinónimo de “crimen contra la humanidad”, tiene una marca de origen concreta que define su sentido específico: el concepto surge en la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948 para designar un crimen premeditado destinado a acabar con un grupo étnico, racial, nacional o religioso mediante el uso de tecnología avanzada; la definición no contempla la masacre por motivos políticos. Si bien el modo en el que Anderson utiliza el concepto no se adecua del todo a esta definición, creo que en este contexto resulta más productivo retener su dimensión connotativa (que sugiere una masacre administrada por el Estado con total premeditación) que adentrarse en una discusión sobre la inexactitud denotativa del término, inexactitud a la que sin embargo es necesario atender.

⁶² Véanse Ashcroft, Griffiths y Tiffin *The Post-colonial Studies Reader*.

de su efecto tranquilizador y lo vuelve una fuerte estrategia de interpelación (y, por ende, de interpolación).

Al efecto tranquilizador Tomás de Mattos opone un núcleo desestabilizador: la traición: “A mí aún me abochorna darme cuenta de que nuestro Estado, tan liberal y republicano, tardó menos de dos años en perpetrar una masacre que los godos no osaron cometer en más de tres siglos. Me hiere, además, que el instrumento haya sido la traición más pérfida y premeditada”. (54) Criado bajo el ala de los charrúas, depositario de sus secretos y objeto de su afecto, Bernabé Rivera engaña y asesina —haciendo uso del privilegio de la confianza— a sus propios hermanos; incluso le miente a aquel ahijado que lo sigue a sol y a sombra y que porta su mismo nombre. Voz que cierra varios fragmentos de la novela, “¡Bernabé, Bernabé!” condensa en un mismo significante la mutabilidad de significados que componen al caudillo a lo largo de la narración: remite, en los comienzos del relato, al clamor que corean los charrúas admirados; luego, en la misma línea, a la voz con la que su ahijado indígena expresa su incondicionalidad; más tarde se convierte en el *mantra* que Fructuoso Rivera repite cuando lo apremia el remordimiento de la primera masacre; y deviene finalmente el grito de venganza de los charrúas que le dan muerte y que Bernabé susurra como un eco intentando apresar su identidad agonizante. Fuera de la novela, el sintagma envía hacia *Absalom, Absalom!*, el relato de Faulkner que encierra a su vez un intertexto bíblico; en los dos la traición entre hermanos es el motor de la narración. Con el escenario mayor de la historia estadounidense como trasfondo, Faulkner pone a jugar diversas perspectivas que indagan múltiples versiones del pasado en su afán de deslindar los motivos por los que

Henry Sutpen mata a su medio hermano y compañero de guerra Charles Bon; como en la novela de de Mattos, el narrador principal es una mujer cuya posición marginal permite un abordaje desde la periferia. En la Biblia, Absalom es el nombre del hijo del rey David que, tras asesinar también a su medio hermano en represalia por la violación de su hermana, huye y es a su vez muerto por un general que desatiende las órdenes del padre; la traición es, en este caso, doble. En la próxima sección analizaré otras maneras en las que la novela de Tomás de Mattos establece una relación de intertextualidad con estos relatos. Por ahora me interesa solamente señalar que es el motivo de la traición lo que hilvana de manera transversal las tres historias; motivo sobre el que de Mattos organiza su interpelación al lector.

Si el efecto sosegante del fratricidio radica en el restablecimiento del vínculo con el hermano, la traición es el gesto que necesariamente rompe el lazo fraterno al anular la posibilidad de echar un manto de olvido sobre lo ocurrido; la traición le arrebató al concepto su dimensión apaciguadora. De ahí las explicaciones culposas que en la novela ensaya la retórica oficial encarnada en la voz del marido de Josefina:

“Lo que hizo [Rivera], por más duro que haya sido, fue necesario, y nadie lo habría planeado y realizado mejor: las bajas fueron, verdaderamente, en uno y otro bando las indispensables”. Según él [el marido], se dispersó y se disolvió, tal como se debía, a la *nación charrúa*, pero se respetó, en el mayor grado posible, la vida de los individuos. Más de una vez he oído esa afirmación. Y siempre la he puesto en duda. (54, el subrayado es mío)

Si la sensación de paralelismo es una de las condiciones necesarias para la conformación de la biografía nacional y el olvido de sus hechos de violencia, el párrafo exhibe el procedimiento a partir del cual, en el relato oficial, se naturalizan los crímenes del Estado y, con el correr del tiempo, se convierten en "muertes políticas" capaces de ser evocadas —sin ser verdaderamente recordadas— por la memoria de los ciudadanos. Los charrúas deben ser transformados en una *nación*, en una comunidad autónoma y paralela, para que se pueda poner en funcionamiento la lógica de la guerra. La novela se encarga, sin embargo, de interrumpir el próximo movimiento: la puesta al desnudo de la traición quiebra el vínculo, mina el efecto sosegante del fratricidio y desautomatiza la percepción del evento. *¡Bernabé, Bernabé!* lleva al límite la dialéctica olvido/recuerdo y desenreda las elaboraciones simbólicas que funden en un solo emblema a los asesinos con los asesinados; muestra el revés de la consolidación del Estado nacional; desanda la historia para quebrar la confianza en la ejemplaridad de la democracia uruguaya.

4.2 DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: *¡BERNABÉ, BERNABÉ!* Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEMOCRÁTICA

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas palabras que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea—

con las de Miguel de Cervantes.
Jorge Luis Borges

En el 2000, doce años después de la primera aparición de la novela, de Mattos publica una reescritura. Las variaciones —tan ligeras que casi podría decirse que, como el Quijote de Menard, el nuevo texto coincide palabra por palabra y línea por línea con el original— se condensan en la nota de autor que esta vez se separa de los datos de edición y resalta en su propia página: “El autor —aclarando que no se ajustó al ejemplar rigor histórico del profesor Eduardo Acosta y Lara— reconoce que sin haber leído *La guerra de los charrúas* [...] no se hubiera sentido en posesión de documentos, datos e interpretaciones suficientes como para arriesgarse a escribir esta novela y la presente versión definitiva”. La oscilación entre verdad histórica y verosimilitud literaria reaparece; la advertencia al lector, similar a la de la primera versión (“El autor expresa su deuda con don Eduardo Acosta y Lara, cuya labor de investigación, recogida en su obra “La guerra de los charrúas”, fue de consulta continua para la solución de muchos de los problemas que se le plantearon en esta novela”), no es exactamente la misma. Y es en ese pequeño desplazamiento de sentido que se juega la significación de la nueva (¿definitiva?) novela. Si en 1988 de Mattos filia su texto con *La guerra de los charrúas* como un modo de garantizar la verosimilitud del relato —construido sobre la base de toda una labor de investigación—, en el 2000 hace explícita su distancia del rigor (ahora marcadamente “historiográfico”) de Acosta y Lara (antes “don”, ahora “profesor”) y enfatiza la imprecisión que, en tanto objeto de la literatura, reina en su novela. La distancia no es sin embargo completa: una vez más de Mattos coloca el método historiográfico como piedra

fundacional de su ficción: su texto —le sugiere al lector— no debe juzgarse siguiendo los parámetros de verificación empírica que exige la historiografía, pero tampoco debe leerse con la suspensión del juicio que se requiere para adentrarse en el reino de la fantasía. A mitad de camino entre dos disciplinas, *¡Bernabé, Bernabé!* es una *novela* que toma prestada la precisión del *documento* para construir, esta vez, su *versión definitiva*. Las diferencias entre las dos notas de autor son mínimas y, sin embargo, cruciales para entender la voluntad de reescritura. Destaco por ahora tres puntos básicos: la explicitación de la distancia (aunque no sea total) respecto del rigor historiográfico, el énfasis en el estatuto novelesco del texto —dos aclaraciones que estaban presentes en la nota original pero que se subrayan en la nueva— y la anticipación de que se trata de una “versión definitiva”.

¿Qué ha pasado en estos doce años? ¿Por qué de Mattos juzga necesario emprender una reescritura? ¿Qué sentidos se juegan en la repetición y en la variación que introduce lo reescrito? Si en 1988 de Mattos busca que el campo de la ficción impacte sobre el de lo real, el tiempo parece registrar el movimiento inverso: lo real impone su peso y hace presión sobre la literatura, obligándola a modificar sus reglas de juego. Volvamos por un momento a 1989: una breve mirada a los efectos de recepción de la primera versión del texto se vuelve necesaria para entender el proceso.

Como mencioné en la primera sección, apenas publicada la novela se convierte en un *best-seller* y dispara una serie de debates que exceden el de la especialización académica. Junto con el éxito de ventas y de crítica literaria, cosecha un grupo de detractores que inician una campaña de descalificación en varias publicaciones de circulación masiva y en el parlamento. El centro del problema no es, como podría

esperarse, la lectura en clave del presente o las alusiones a la última dictadura, sino la versión desmitificadora del pasado decimonónico. Y lo más llamativo es que los que atacan la novela persiguen los mismos objetivos que los que la ensalzan: la derogación de la ley de caducidad en el inminente referéndum. La polémica que entablan Hugo Achugar y Washington Lockhart resulta especialmente esclarecedora, no sólo porque condensa los puntos más ríspidos del debate, sino porque se desarrolla al calor de los acontecimientos: son cuatro artículos que se despliegan en las páginas de *Cuadernos de Marcha* entre febrero de 1989 —en pleno optimismo por la suerte de la convocatoria— y mayo del mismo año —apenas quince días después de que, desalentando todas las expectativas que había disparado la recolección de firmas, se ratifique la vigencia de la ley de 1986. Trazar las minucias del debate llevaría demasiado tiempo y excedería los propósitos del capítulo; esbozar un esquema de los dos argumentos ayuda sin embargo a iluminar tanto la reescritura como los alcances del antiguo texto.

Como decía, las reticencias se revelan ante todo respecto de la lectura que de Mattos hace de la historia decimonónica: Lockhart acusa al escritor de corromper el pasado nacional a partir de la literaturización de hechos tan éticamente condenables como la matanza de los charrúas, de la desmitificación (en realidad, apenas aludida en la novela) de la figura de Artigas y de la relativización de los móviles que incitan a actuar a los Rivera. Su versión de la historia, dice Lockhart, no sólo destruye —en la irreverencia del tratamiento a Artigas— los cimientos de la identidad nacional, sino que —en la atenuación del accionar de los Rivera mediante la indagación psicológica de los personajes— contribuye a que se perpetúen las mismas atrocidades y a que se deje

librada al azar la suerte de los habitantes contemporáneos de la campaña. Un problema, en suma, que resulta de la carencia de rigor metodológico y de la libre estetización de episodios que ya habían sido verificados empíricamente por la historiografía.

Molesto por lo que juzga una “miopía de lectura”, Achugar invierte los argumentos: el texto de Tomás de Mattos no debe ser leído como historia sino como novela; no debe ser juzgado mediante los parámetros de legitimidad de la historiografía sino con los de la ficción; no debe ser leído como un panorama del pasado sino en función del presente; el relato decimonónico no debe actuar como pre-texto (como un texto previo) sino como pretexto (para mover a la acción, casi como una campaña de promoción del “voto verde”).⁶³ Sin dejarse convencer por la respuesta, Lockhart redobra la apuesta: es precisamente, señala, en relación con el presente que la novela de Tomás de Mattos se vuelve peligrosa: al estetizar lo éticamente repudiable, al diseñar su relato apartándose de lo científicamente comprobado (y es que, argumenta, el artista debe ser siempre una segunda instancia del historiador y debe moverse con una libertad restringida por lo que ya ha sido demostrado en el campo de la historiografía) y al abrazar la relatividad histórica termina justificando la última dictadura militar y abogando por la imposibilidad de llevar a cabo un juicio (si la ética es relativa, si la historia es terreno de libre creación, ¿cuál es la base objetiva sobre la que medir la responsabilidad?). Lejos de promocionar el voto verde, ¡*Bernabé, Bernabé!* — dice Lockhart

⁶³ Con “voto verde” Achugar se refiere a la boleta que —en contraposición a la amarilla que elige la permanencia— pide la derogación de la ley de caducidad.

en mayo, con la evidencia de los hechos a su favor — le “hizo el caldo gordo a la amarilla” (64).

Los planteos de Lockhart remiten a un mismo problema: sortear la mediación del texto —olvidar lo que se juega en una ficcionalización— y atribuirle al autor los juicios de los personajes (dice, por ejemplo, que de Mattos rebaja a los charrúas a la condición de perros).⁶⁴ Pero resulta difícil leer *¡Bernabé, Bernabé!* como una apología del delito o como una atenuación de la responsabilidad; más bien la indagación psicológica de los criminales y la introducción de la voz oficial buscan, como señalé en secciones anteriores, el efecto contrario: desplegar los argumentos del adversario para socavarlos. Es precisamente en la elección de personajes que, como Josefina, están a mitad de camino entre acatar el discurso estatal y cuestionarlo que se construye la polifonía necesaria para incitar a la duda. Pero, más que defender alguna de las posturas, me interesa retener un punto que se revela como un problema fundamental en el debate: la competencia del lector. El mismo texto (incluso el mismo propósito extratextual de parte del receptor: derogar la ley de caducidad) dispara dos lecturas no sólo disímiles sino irreconciliables. Como la discusión pone de manifiesto, la eficacia de la novela depende en su totalidad de la eficacia del lector. Ahora bien, si la ecuación se aplica en general a cualquier texto, en

⁶⁴ Lo interesante es que Lockhart hace uso de la misma estrategia que impugna para reforzar su argumento: “Supongamos que a un vecino (llamémoslo Herminio) algún militar (como en verdad ocurrió) le aprisiona dos hijas, y que las hace violar por dos grandes perros especialmente adiestrados en presencia de sus novios o esposos, y que las dos mueren a raíz de las impresiones recibidas. ¿Es laudable que un autor describa “literariamente” ese hecho? [...] Pues la situación en “Bernabé” es en general análoga, aunque es cuatrocientas veces mayor el número de víctimas”. (72-73) Para demostrar su punto emplea el mismo método — una metáfora construida en torno de un relato atroz — que la novela que repudia y con un propósito comparable —convencer al lector a partir de la literaturización de hechos aberrantes.

¡Bernabé, Bernabé! se convierte en cambio en su condición de posibilidad. Al orientarse hacia el cumplimiento de un propósito contingente, la novela tensa al límite el pacto de lectura haciendo depender de una única interpretación el sentido último del relato.

Podría decirse entonces que la reescritura que de Mattos hace en el 2000 es un alegato —no exento de ironía: el “*ejemplar rigor histórico*”, el “*profesor Acosta y Lara*” — contra las acusaciones de Lockhart. En definitiva, de Mattos reelabora cada uno de los puntos que se ponen en cuestión en el debate: agrega un par de líneas que ensalzan a Artigas, explicita su deshumanización de los charrúas como un remedo de las operaciones de deshumanización del discurso estatal e inserta un pequeño párrafo sobre el rol de los abogados y la eficacia de la incertidumbre. Si el éxito del relato depende de la capacidad de interpretación del lector, de Mattos apunta esta vez a desambiguar, despejar posibles incógnitas y minimizar las oscilaciones de sentido:

Que Josefina se haya abstenido de juzgar, opción recomendable para todo narrador aunque piense en un único destinatario, no puede interpretarse como que recomiende a los lectores que asuman la misma actitud. [...] Permítaseme, pues, el atrevimiento de arriesgar algunas reflexiones. No me mueve el impulso de persuadir o proponer, sino tan sólo de incitarte a ti, lector o lectora, para que aceptes y cumplas ese cometido que te corresponde. [...] Un último atrevimiento: al leer esta novela, ¿no convendrá desplazar nuestra atención de los círculos iluminados por los focos hacia el vasto fondo en penumbras? (25-26)

Lo que antes era alusión se vuelve —en desmedro de la calidad intrínseca del texto— referencia explícita; el prólogo dicta las pautas de lectura y diseña una interpelación directa a través de la voz de un narrador que ahora sí ostenta su autoridad de prologuista. La segunda versión intenta escapar a los riesgos de la hermenéutica: el develamiento de los mecanismos de construcción busca asegurar la univocidad del

sentido. En el 2000 *¡Bernabé, Bernabé!* se desdobra: es simultáneamente la novela y la clave de interpretación de la novela.

Pero el mismo texto nunca es, en realidad, el mismo texto. En el Quijote de Menard el narrador borgeano descubre tonos que están ausentes del Quijote original; la nueva versión es más sutil que su precursora; la lengua española tiene un dejo arcaizante que la vuelve asombrosa; y es que el correr del tiempo ha modificado el sentido. Como en el cuento de Borges, el *¡Bernabé, Bernabé!* de 1988 no es exactamente el *¡Bernabé, Bernabé!* del 2000. Hasta los párrafos que son idénticos son distintos. En 1988 la novela abría dos dimensiones de lectura: por un lado, una lectura en clave histórica, que se acercaba al momento de la fundación nacional y lo ponía en perspectiva con otras masacres administradas por el Estado; por el otro, una lectura en clave presente, orientada a una intervención en el debate público de los primeros años de la redemocratización; dos dimensiones que se implicaban mutuamente y que, en realidad, sólo podían ser separadas mediante un ejercicio de abstracción. En el 2000 todo lo que el original tenía de contingente altera su significado: a doce años del referéndum también las operaciones sobre el presente de escritura exigen obviamente una lectura en clave histórica. Si antes la novela ponía en escena un simulacro de juicio con el propósito de hacer presión sobre el plano de lo real; doce años más tarde la misma operación pierde necesariamente gran parte de su cariz pragmático. Si antes la ficción buscaba incidir sobre la práctica jurídica, ahora la ficción recoge aquello de lo que la práctica jurídica no pudo hacerse cargo; el arte resuelve simbólicamente aquello que no pudo llevarse a cabo en el plano de lo real. Leído

en el 2000, *¡Bernabé, Bernabé!* se convierte en un texto que compensa desde lo estético aquello que ha quedado pendiente en el campo de lo político-legal.

El correr del tiempo imprime también sus marcas en las lecturas críticas: en 1995, bien lejos del ímpetu redemocratizador, las alusiones a la novela reaparecen en la escena cultural. Varios intelectuales —entre ellos nuevamente Hugo Achugar— encuentran en el texto (el de 1988, ya que todavía faltarían cinco años para la nueva versión) la posibilidad de escritura de una *historia nacional democrática*.⁶⁵ La experiencia de la dictadura —dice Achugar— se ha convertido ahora sí en parte del acervo de la tradición uruguaya; es necesario entonces encarar una reformulación de lo nacional e incorporarla dentro de una perspectiva histórica. En esta dirección, los textos —críticos, literarios, historiográficos— deberían atender a la línea abierta por la novela de Tomás de Mattos y aportar a la construcción de un relato histórico que aborde la perspectiva de los vencidos, que se abra a la pluralidad y cuestione la versión oficial sobre el pasado; es sólo a través de esta mirada anclada en lo heterogéneo que puede resistirse un proyecto de nación homogeneizante y totalizador. Puestas en contrapunto con la primera recepción, las lecturas de 1995 revelan lo que efectivamente será el itinerario de la novela: si antes se exigía una lectura como metáfora del presente, varios años más tarde —ante la derrota de esta primera posibilidad— se pone el foco en su vertiente historizadora; si antes la novela manifestaba su potencial crítico en su intento de intervención en el debate en torno a la democracia, ahora lo hace sobre todo en su intento de construcción de una historia alternativa, “democrática” (y el desplazamiento semántico del término —de “presente

⁶⁵ Véase Rico (comp.)

democrático” a “historia democrática”, de “democracia” como “forma de gobierno” a “democracia” como “perspectiva plural” – alude directamente al cambio de contexto). Si antes el pasado decimonónico se leía sólo como un pretexto para hablar sobre el presente, ahora se convierte en la apuesta central. Perdido el impulso redemocratizador, queda el afán de historización; es en esta posibilidad que aún puede rescatarse, aunque mucho menos acentuado, un cariz pragmático.⁶⁶

La reescritura del 2000 sugiere que también de Mattos ha percibido este movimiento: en tanto el mero paso del tiempo basta para convertir las operaciones sobre la redemocratización en historia, él se encarga entonces de intervenir sobre la otra dimensión, la del pasado decimonónico. Las variaciones que introduce apuntan a añadir datos, precisar fuentes, citar documentos; en definitiva, a enfatizar el cariz histórico del texto. Los intentos de desambiguar y de asegurar la univocidad de la interpretación a los que aludí anteriormente se iluminan así con un nuevo sentido: no son solamente una respuesta a las críticas, sino además una respuesta a la necesidad de legitimar un nuevo relato histórico; de garantizar su permanencia. Como se sugiere en el nuevo prólogo ficticio, la novela busca “una perspectiva crítica que [rompa] el cántico exaltatorio de nuestra historia oficial”. (23)⁶⁷

⁶⁶ En agosto del 2006 se crea una comisión para elaborar una guía y un curso para docentes sobre la enseñanza del pasado reciente. La comisión está integrada por varios de los intelectuales –entre ellos, Rico y Demasi– que participan en 1995 de la nueva discusión sobre *¡Bernabé, Bernabé!* Los objetivos de la comisión, que Demasi explicita en una nota en *Brecha*, aluden claramente al nuevo contexto de lectura de la novela y a la resignificación de su cariz pragmático: es necesario, dice Demasi, deconstruir la historia decimonónica para comenzar a construir la historia reciente. Véase Sempol “Educación y dictadura más allá del caso Demasi”.

⁶⁷ En este sentido me distancio de Florencia Garramuño (véase *Genealogías culturales*) que lee la novela como un texto “ahistórico”; un texto en el que el pasado no se incorpora con la intención de modificar o

"She wants it told [...] so that people whom she will never see and whose names she will never hear and who have never heard her name nor seen her face will read it and know at last why God let us lose the War" (11) – reflexiona Quentin en *Absalom, Absalom!*, intentando dar con una explicación del por qué del relato de Rosa. La reflexión es una puesta en abismo del propósito de la novela: comprender la desaparición del Sur, narrar un fragmento de la historia estadounidense, clausurar simbólicamente un período. El relato de los destinos desgraciados de la familia Sutpen es una alegoría – a la Jameson – de los costos de la consolidación nacional; es el testimonio que una de las representantes de una etapa que se extingue quiere dar para la posteridad; el reverso de la historia que quiere dejar como legado a los lectores del futuro. También la novela de Faulkner construye un espesor temporal: escrita en 1936 contiene un relato que se enuncia entre 1908 y 1910 sobre los reveses del período que va de 1830 a 1885. Colocadas en perspectiva, cada una de las etapas historiza y clausura la anterior: 1936 cierra 1910 y 1910 acaba con 1830-85 (de hecho, todos los personajes que quedaban de esta primera etapa mueren juntos en 1910; el incendio que acaba con ellos acaba también con la casa que era el epítome de la época). Colocadas también en perspectiva, cada una de las etapas a las que alude *¡Bernabé, Bernabé!* historiza y clausura la anterior: el 2000 cierra 1988, 1988 pugna por cerrar la etapa dictatorial, la violencia de los setenta es la culminación de la consolidación decimonónica del Estado y durante la consolidación – en 1885 – Josefina convierte en historia las guerras civiles de 1831-2. *Absalom, Absalom!* y *¡Bernabé, Bernabé!*

cuestionar el relato histórico nacional sino que se utiliza como excusa para la deconstrucción de estereotipos discursivos. Creo que esta interpretación no puede dar cuenta, precisamente, de los sentidos que se juegan en la reescritura del 2000. Volveré sobre Garramuño en el próximo capítulo.

no sólo se ligan en la elección de un procedimiento narrativo, en la construcción de una versión marginal del pasado a través de una voz periférica y en la indagación literaria del fratricidio y la traición; sino también en su voluntad de historización. El prologuista imaginario de la reescritura explicita el vínculo: la voz "Bernabé, Bernabé", dice, "se parece al clamor de David cuando halló el cadáver de su hijo, para quien reservaba la herencia del reino. [...] "¡Absalom, Absalom!" exclamó. Ese hallazgo lo golpeó al pequeño rey, trayéndole abruptamente la conciencia del extravío definitivo de uno de los destinos que él creía que mejor estaba cuidando". (17) Como el relato bíblico, como el relato de Faulkner, el relato de *¡Bernabé, Bernabé!* trae a la conciencia la pérdida del reino: el de los charrúas, el de los militantes de los setenta, el de los impulsores de la redemocratización. Leída en abismo, la reescritura opera la conversión del pasado (decimonónico, dictatorial, redemocratizador) en historia; construye — como lo anticipa la nota de autor — la "versión definitiva".

4.3 DEL PRESENTE HACIA ATRÁS: EL VIADUCTO Y LA REFORMULACIÓN DEL RELATO NACIONAL PARA LA DECONSTRUCCIÓN DE UNA DEMOCRACIA EJEMPLAR

En una suerte de gemelidad con el proyecto de *¡Bernabé, Bernabé!*, *El viaducto* se escribe durante los primeros años de la transición chilena en contra del mito de la democracia ejemplar. También aquí es la elección del marco temporal la que sugiere — contrarrestando el discurso de la Concertación — que la historia nacional no ha sido

impecable hasta el advenimiento de la dictadura, que también más atrás del “paréntesis militar” reina la inestabilidad política. En definitiva, Oses narra en la ficción aquello que sostiene en el ensayo: ⁶⁸ desde la llegada de los españoles la historia de Chile se ha enmarcado dentro de una matriz militar-sacrificial; desde la canonización de *La Araucana* la cultura nacional ha mostrado su predilección por una vertiente militarista que gira en torno al comportamiento heroico del guerrero y al valor del sacrificio por la sangre; una vertiente que tiende a concentrar el poder en manos de un hombre fuerte que se autoproclama defensor de la patria; Balmaceda y Allende son para Oses en ese sentido – enseguida vuelvo a esto – tan chilenos como Pinochet. Y la línea no concluye con el fin de la dictadura: la matriz militar-sacrificial se metamorfosea en lo que Oses, echando mano de otro texto decimonónico, llama el “martinarribismo”: la necesidad desesperada de aceptación social, la sobredimensión del culto al trabajo, la tendencia que lleva a los ciudadanos del Chile neoliberal a convertirse en versiones contemporáneas de Martín Rivas.

El viaducto se escribe, como su par uruguayo, con la intención de intervenir en el debate público y desestabilizar las estrategias del discurso oficial; pero la novela de Oses introduce una variante a tono con su propio contexto nacional: la desestabilización simultánea de la visión de la democracia compartida por gran parte de la izquierda. Aunque se ocupa de cuestionar los alcances del milagro neoliberal y de mostrar las falencias del modelo propuesto por la Concertación, también la mayoría de los intelectuales de izquierda adhiere a la idea de la tradición democrática ejemplar: “1973,

⁶⁸ Véase Oses “Los mitos del Chile con botas”.

the year that Salvador Allende was ousted by a military coup, marked a watershed in a country that up to the date was a functioning democracy with a strong trade union movement and an equally strong tradition of left activism” (7) dice Jean Franco en el prólogo a *Cultural Residues: Chile in Transition*, y resume la postura de varios de los artículos del libro. El diagnóstico encuentra su punto de apoyo en José Joaquín Brunner y la teoría del autoritarismo, explicación paradigmática de la historia reciente: según Brunner, hasta 1973 la identidad chilena se construye sobre una “cultura del compromiso” que lleva a los ciudadanos a reivindicar sus derechos a través de una democracia representativa y progresista; el golpe de Pinochet reestructura por completo la escena nacional al quebrar esta cultura del compromiso y reemplazarla por una cultura civil que actúa sobre la base del disciplinamiento. La reorganización deja sus marcas en la Constitución de 1980, base legal de lo que más adelante se implementará como una “democracia consensual” en la que la búsqueda de acuerdos predomina por sobre la confrontación y las élites aparecen sobrerrepresentadas.⁶⁹ Aunque opuestas en su

⁶⁹ En 1980 el gobierno de facto llama a un plebiscito para votar la viabilidad de una reforma constitucional y la continuidad de Pinochet en el poder por otros ocho años de “transición hacia la democracia”. La votación —que ha sido largamente cuestionada por fraude— arroja un 60% a favor del Sí. Con la reforma de 1980 comienza entonces lo que Moulian llama “dictadura constitucional”, un período que, si bien se cierra formalmente con el fin del régimen pinochetista, sigue vigente en el tipo de la “democracia consensual”. Entre otras cosas, la reforma constitucional implanta un sistema de gobierno en el que las FF.AA. tienen una incidencia fuerte en materia política y económica, existen senadores designados, la configuración del Parlamento lleva a un exceso de representación de las élites, se dificultan las enmiendas legales, y se garantiza la reproducción de la estructura socio-económica bajo el amparo del Banco Central y el refuerzo de la propiedad privada. Aunque la reforma se establece en 1980, el régimen militar declara la necesidad de un “período de transición” en el que las garantías de la nueva Constitución se encuentren abolidas hasta que sea factible implementarlas. La dictadura chilena prepara así el terreno para la implementación del tipo de democracia limitada que comienza a regir con la caída del régimen y que permanece —con algunas variaciones, sobre todo en relación con los senadores designados— hasta hoy. Véanse Brunner, Moulian y Ruiz en Richard para profundizar en los alcances de la reforma constitucional y su vigencia en el período posdictatorial.

esfuerzo por mostrar la (dis)continuidad del programa pinochetista —paréntesis que se ha cerrado para una; paréntesis que persiste disfrazado de democracia restringida para la otra— la visión de la Concertación comparte con gran parte de la intelectualidad de izquierda una misma perspectiva sobre el pasado: más allá de las diferencias de punto de vista sobre el presente, las dos visiones acuerdan en que antes de Pinochet imperaba una tradición democrática de larga data que el golpe ha venido a fracturar. Molesto por la coincidencia, Oses ensaya en su novela no sólo un desarreglo del discurso de la transición, sino sobre todo una puesta en cuestión del discurso de la izquierda:

Un mayordomo responde al llamado de larga distancia de la marquesa, diciendo que todo va bien, sólo que el loro murió porque agarró un resfrío cuando lo mojaron los bomberos que entraron a apagar el incendio que destruyó el castillo y que se produjo a causa de un cortocircuito de los cirios con que velaban al marqués. (256)

“La situación es normal, todo está en orden, todo funciona, la revolución marcha hacia adelante” (255) certifica Marta, uno de los personajes de *El viaducto*, refiriéndose al mandato de Allende. La respuesta a su sentencia es el breve relato que contiene la cita y que resume de manera gráfica la dirección en la que apunta el relato de Oses: ir develando una por una las capas que componen la fachada de la historia. La trama de la novela entreteje la historia más reciente con la que se gesta en el XIX; el escenario que enmarca el texto no es empero el escenario dictatorial sino la época inmediatamente anterior: los últimos días del gobierno de la Unidad Popular. Maximiliano, un guionista

sin trabajo con su familia al borde del colapso, se encuentra de repente a cargo de una teleserie que un grupo de actores de izquierda quiere filmar sobre la vida del presidente Balmaceda, uno de los impulsores de la modernización en Chile hacia fines del siglo XIX. La empresa cultural esconde un afán pedagógico del que Maximiliano, admirador incondicional y estudioso del período balmacedista, no está exento: usar la teleserie como una alegoría de la gestión de la UP; celebrar, en la asociación con el presidente decimonónico, la figura de Allende.

La trama pone así en juego dos líneas narrativas que terminan por cruzarse, confundirse y superponerse: por un lado, el guion de la teleserie; por el otro, los entretelones de su proceso de gestación y las peripecias de los actores y productores — militantes políticos que se enredan en su “vida real” en situaciones generalmente opuestas a las que les ocurren en sus “vidas de ficción” — en el presente de la narración. El paralelismo comienza a complicarse a medida que pasan las páginas: la novela construye tanto personajes con un referente real (Allende, Rubén Darío, Balmaceda) como ficticio (personajes como Maximiliano y personajes que a su vez actúan de Rubén Darío o de Balmaceda, por ejemplo); los actores van además sufriendo diversas suertes políticas o rebelándose contra sus destinos de ficción y su rol en la teleserie tiene que ser reemplazado o cambiado en más de una ocasión. Las dos líneas narrativas están construidas en clave melodramática, siguiendo las mismas pautas genéricas que, con el correr del relato, se mezclan y se quiebran.

La disgregación de la forma tiene su contraparte en la disgregación de lo relatado: si originalmente la teleserie se concibe como una metáfora celebratoria de la gestión de la

UP, pronto se convierte en su canto de cisne, en un testimonio “por si alguien aprende algo en el próximo intento de hacer una revolución a la chilena” (28). A la par que colapsa la filmación (se corta la luz, se deshace el decorado, un actor es acusado de espía y otro (el que hace de Rubén Darío) muere de un balazo en una marcha política, el que encarna a Balmaceda decide renunciar y Maximiliano tiene que hacerse cargo del papel), colapsa la realidad: la violencia se deja adivinar detrás de cada gesto; la hija de Maximiliano desaparece; el golpe de Pinochet se vuelve inminente; y Allende, desquiciado, deambula por la Moneda sin saber qué hacer. El caos fractura la superficie de la ciudad: los personajes intentan trasladarse de un sitio a otro y atravesar una urbe en la que las huelgas, los enfrentamientos con la policía, los gases lacrimógenos, los paros de transporte y los cortes de ruta obligan a desandar tramos, trazar otros recorridos y las más de las veces impiden la circulación del espacio. Es que la revolución se ha transformado, repite Maximiliano a lo largo de toda la obra, en un tren que ya no puede pararse; la locomotora se puso en marcha y, aunque intenta detenerse, son los vagones los que ahora la arrastran irremediabilmente.

El proceso de caída del ímpetu revolucionario tiene en la narración dos momentos culminantes: una tarde, un asistente de dirección lo confronta a Maximiliano con los errores de su caracterización de Balmaceda y lo arrastra a un sauna para que el vapor caliente lo deshaga de la cotidianeidad que lo abruma, lo desdibuje, lo borre y, cuando no sea más que un grumo sin forma, haga un cambio de piel y salga convertido en el antiguo presidente. Una vez en el sauna, la metamorfosis comienza tal como había sido planeada: Maximiliano recita el discurso con el que Balmaceda inaugura el viaducto del Malleco, la

infraestructura ferrocarrilera sobre la que apoya su utopía progresista. Hacia la mitad del recitado la solemnidad se quiebra de un toallazo que impacta en tono burlesco sobre el cuerpo de su compañero. El simulacro de batalla se desencadena: los personajes se embarcan en una guerra en la que a cada golpe de toalla se sucede la consigna de algún grupo de izquierda de los setenta. La escena despoja al impulso revolucionario de sus aristas políticas; lo relega a una caricatura de lucha que libran unos viejos con el maquillaje corrido en un baño de vapor.

En la otra escena la visión de la revolución se torna de burlesca en amarga: los actores de la teleserie son convocados por el gobierno de Allende para manifestar su apoyo al proyecto oficial mediante la participación simbólica en una descarga de camiones que traen víveres para niños y pobres. Enseguida el acto adquiere una dimensión festiva: los actores se mezclan con obreros y militantes en una camaradería que pronto deviene en una celebración del espíritu revolucionario y deriva en una bacanal en la que la repartición de víveres queda en un segundo plano. Al amanecer, a los efectos de la borrachera y a los remordimientos de conciencia los rondan las patrullas de Patria y Libertad y los estallidos de las bombas Molotov; una vez más, la revolución pierde su contenido político: se revela una excusa para estar de fiesta que sin embargo acaba, como ostenta el título de la teleserie, “en medio de la muerte”. Maximiliano establece la conexión con los trenes de la cultura impulsados por Allende; Marta, la productora que durante toda la novela se muestra incondicional al programa de la UP, se quiebra: “¡Esperanza! Ése es el cuento: hay que postergarlo todo: la intimidad, los mezquinos intereses de nuestra vida personal, la felicidad imperfecta y transitoria de hoy

día, en beneficio de una dicha colectiva, estable, eterna, que te aseguran llegará en el futuro, aunque tú nunca la alcances a ver”. (236) Revolución, teleserie y novela agonizan en un último estertor.

Difícil de enmarcar dentro de alguna línea reconocible, la apuesta de Oses — la ficcional y la ensayística — entra en controversia con casi cualquiera de las posturas de su Chile contemporáneo: si bien la puesta en contrapunto de Allende y de Balmaceda no está, como deja traslucir el libro de Moulian, lejos del imaginario intelectual,⁷⁰ Oses lleva al extremo la simetría mediante la alusión —que no puede más que incomodar— a una serie de rasgos que sobrevuelan las dos figuras presidenciales: una cierta gestualidad pasional que los lleva a sostener sus proyectos más allá de lo razonable; la sordera frente a las voces disidentes del pueblo (“cuando digo que no son mineros [los protagonistas de la manifestación que está siendo reprimida en la novela por el ejército de Allende] es porque no son, los trabajadores no pueden estar contra su propio gobierno, entiéndanlo de una vez, ¡no pueden!” (35)); la apelación a la fuerza militar aun a costa de la población civil (“Al final, cuando esté ya perdido, alguien debiera decirle: debiste ponerte al lado del pueblo cuando estalló la huelga de 1890. Pero hiciste lo contrario; te pusiste de parte de los patrones, de los mismos que se te sublevaron al año siguiente. Debiste armar al pueblo, y en vez de eso confiaste en tu ejército. Por eso te derrotaron.” (97)); la imposibilidad de llevar a cabo una reforma profunda que no desemboque en la violencia;

⁷⁰ En *Chile actual* Moulian se detiene en los rasgos que los dos presidentes tienen en común: la tendencia a concentrar el poder en manos de la figura presidencial, el anhelo de llevar a cabo reformas políticas con métodos pacíficos, el foco en la industrialización y una cierta vertiente militarista.

la incapacidad de leer que no estaban dadas las “condiciones objetivas” para la revolución; la vida que acaba en el suicidio.

Pero, ¿cómo puede hacerse para que la novela no caiga —a través de su puesta en cuestión del mandato de Allende y de la acidez de la perspectiva sobre el programa de la izquierda chilena de los setenta— en una apología del régimen pinochetista? Evidentemente la propuesta de *El viaducto* se aprecia de manera más clara si se lee el texto como un complemento de *Machos tristes*, la novela que en 1992 lanza a Oses a la fama. Si *El viaducto* sugiere las limitaciones del proyecto revolucionario de la Unidad Popular, *Machos tristes* ahonda en los claroscuros del régimen dictatorial. Con la toma de la Universidad de Chile como escenario de fondo y alegoría del país, dos personajes opuestos —Martín (al que más tarde se llama "Martín Rivas"), un estudiante de derecha que oscila entre apoyar al gobierno de facto y sumirse en la apatía política, y Manuel, un estudiante de izquierda enfermo de tristeza— narran sus experiencias cotidianas y componen desde polos enfrentados un fresco descarnado del Chile de Pinochet. Manuel y Martín —aclara el narrador hacia el final del relato— son en el fondo un único personaje que “decidió convertirse en dos para sortear las imposiciones de una época polarizada, intolerante con la ambigüedad, las contradicciones y las medias tintas, siempre dispuesta, en cambio, a expresar su repugnancia ante la indeterminación, e incrédula frente a la posibilidad de ser y no ser al mismo tiempo”. (*Machos tristes* 260) Como los dos personajes, *Machos tristes* y *El viaducto* devienen una sola novela, que se desdobra para

poner de manifiesto las contradicciones de dos visiones opuestas sobre el pasado reciente.⁷¹

Ahora bien, una reflexión sobre el nuevo Chile de la Concertación exige especialmente —quizás aún más que en los casos argentino y uruguayo— una reflexión sobre el lugar de la literatura en el diseño de la escena posdictatorial. Los primeros años de la redemocratización asisten al nacimiento de la "nueva narrativa chilena", una categoría que alude a la explosión escrituraria que sigue a la caída de Pinochet y que es sobre todo gestionada por las editoriales Planeta y Alfaguara y por el suplemento cultural "Zona de contacto" del diario *El Mercurio*. Entre 1992 y el 2000 surge una cantidad sin precedentes de cuentos, películas, novelas, ensayos y compilados que se ocupan no sólo de engrosar el caudal de la nueva narrativa sino sobre todo de delinear y lanzar la categoría. La nomenclatura condensa los pilares sobre los que se erige: es una *narrativa* —abarca tanto la esfera de la literatura como la del cine, la nota periodística, el drama— *nueva* —producto de la nueva escena cultural, moderna, emancipada de un pasado turbio— y, sobre todo, *chilena* —surgida gracias al nuevo contexto nacional, representativa del nuevo contexto nacional. Aunque las antologías reúnen bajo esta etiqueta a novelistas tan disímiles como Alberto Fuguet y Hernán Rivera Letelier, los diversos artículos sobre el tema acuerdan en una serie de rasgos comunes que resumen el conjunto: los escritores de la nueva narrativa chilena se encuentran más cerca del

⁷¹ El proyecto poético —una especie de radiografía diacrónica de la sociedad chilena— se completa con *2010: Chile en llamas*, una novela que Osés publica en 1997 y en la que en clave ciencia ficción se representa el Chile del Bicentenario. Al relato lo sobrevuelan constantemente la figura de El General y la Corporación Cóndor Servicio de Defensa, dos entes que vigilan un país que se ha convertido en un paraíso financiero supermoderno, pero que estalla tras una derrota futbolística.

periodismo y de la publicidad que de la academia; nacieron en general entre las décadas del cincuenta y el sesenta; muchos se formaron durante los ochenta en el taller de escritura de José Donoso; carecen de un programa político definido; prefieren componer sus narraciones con materiales del presente inmediato; y mezclan tramas generalmente protagonizadas por un individuo desencantado que narra sus vivencias urbanas con un sello estilístico más cercano al *pop* y al de los géneros de entretenimiento como el folletín, el policial y el melodrama. Alberto Fuguet es sin duda la figura que mejor representa el movimiento: periodista que edita el suplemento “Zona de contacto”, es además director de cine, escritor y guionista de radio y televisión. Sus dos antologías *Cuentos con walkman* y *McOndo* —en la que compila cuentos no sólo de escritores chilenos sino de escritores hispanoamericanos en general— reúnen textos que escapan al paradigma del realismo mágico y construyen más bien escenarios que dan cuenta de una realidad hispanoamericana surcada por la modernidad y en pie de igualdad con la producción estética internacional. Estudiante de escritura creativa en los Estados Unidos, Fuguet pugna por romper con la visión exotizante sobre América Latina y devolver una imagen en la que la realidad latinoamericana vaya más allá de las fronteras nacionales y dé cuenta de las influencias de la posmodernidad.⁷²

Celebrada por el periodismo y apoyada económicamente por el gobierno de la Concertación, la nueva narrativa chilena es resistida por gran parte de la izquierda y sobre todo por los intelectuales asociados con la *Revista de Crítica Cultural*, que la acusan

⁷² Véanse Cánovas (comp.) *Novela chilena, nuevas generaciones*; Fuguet y Gómez *Cuentos con walkman y McOndo*; y Olivárez (comp.) *Nueva narrativa chilena para un panorama de los integrantes y de los supuestos de la nueva narrativa chilena*.

de complicidad con la política del consenso impulsada por el discurso oficial: la nueva narrativa se convierte en un componente indispensable del optimismo redemocratizador; es el modo en el que la imagen del Chile renaciente y prístino encarna en el campo de la cultura; un portavoz del mensaje que celebra las diferencias, las minorías y el pluralismo, pero se pierde en una multiplicidad de significantes que evitan la densidad y neutralizan el potencial crítico. En definitiva, se acusa a la nueva narrativa chilena de portar un tono celebratorio que resulta eficaz al discurso de la Concertación y que neutraliza incluso el pesimismo de las tramas y la grisura de los personajes. La nueva narrativa chilena se convierte, desde este punto de vista, en la manifestación cultural del mito del Chile renaciente enarbolado por el gobierno de la transición.

Periodista, guionista de televisión, escritor, crítico literario, redactor publicitario; a Darío Oses suele enmarcárselo dentro de la nueva narrativa chilena y mencionárselo en todos los artículos sobre el tema. Definitivamente, sus novelas comparten varios de los denominadores comunes: se publican en las editoriales impulsoras del fenómeno, reciben apoyo financiero del gobierno, son premiadas por los organismos oficiales y exhiben varios de los procedimientos narrativos mencionados anteriormente. Su inserción no deja, sin embargo, de resultar conflictiva. De hecho, el escritor impugna explícitamente la etiqueta desde un artículo que aparece en uno de los compilados sobre el tema: la idea de “nueva narrativa” —se queja— va paralela a la noción refundadora del “Chile cero kilómetro”; es una categoría que oblitera la percepción de la continuidad histórica; que contribuye a la creación de un punto de vista sobre el presente desgajado del contexto que lo ha hecho posible. La narrativa contemporánea debería ser en cambio —anuncia en

una suerte de coda de su propia poética — un singular ejercicio de la memoria que ponga al desnudo los aspectos oscuros de Chile y ponga en cuestión sus mitos (“el de la invencibilidad de la clase obrera, el de la democracia ejemplar chilena” (Olivárez 76)) para reprocesarlos.

Pero, ¿cómo distinguir entonces su ficción de la de sus contemporáneos? ¿Cómo sortean sus novelas las limitaciones del nuevo contexto? Si se mueven dentro del mismo circuito y manejan los mismos códigos que la nueva narrativa chilena, ¿cómo escapan a sus mecanismos de funcionamiento? Las reflexiones del ensayo dan la clave de su diferencia. Oses utiliza los mismos procedimientos, se enmarca dentro de la misma lógica; pero busca quebrarla desde el interior al desestabilizar los tres núcleos centrales que hacen a la nueva narrativa funcional al discurso de la Concertación: la noción de la democracia ejemplar (tanto la de la izquierda como la oficial), la imagen del “Chile cero kilómetro” y la ostentación de los costos del proceso modernizador.⁷³

⁷³ Tal vez establecer algunos puntos de comparación entre *El viaducto* y *Mala onda*, la novela de Fuguet que se convierte en el epítome de la nueva narrativa chilena, permita delinear con más nitidez las diferencias en la propuesta de Oses. También Fuguet articula una mirada sobre el pasado: la trama se desarrolla en los días previos al plebiscito que en 1980 ratifica la reforma constitucional; también Fuguet construye personajes ambiguos que descreen de la política: Matías, el protagonista de *Mala onda*, se burla de Pinochet tanto como ridiculiza a los “upelientos” y a los que pugnan por el No y se mueve por inercia sumido en la apatía política; también Fuguet hace uso en la narración de géneros de entretenimiento (el folletín, la novela de aventuras, una estética más cercana a lo cinematográfico). Sin embargo, y a pesar del escenario de fondo, la de Fuguet es una narración de un destino individual (un personaje construido según las pautas del realismo decimonónico, especie de “antihéroe” que no encaja en su contexto social pero que termina finalmente por reconciliarse y aliarse con él) que no pretende poner en cuestión ni el contexto histórico, ni el contexto de enunciación. Es definitivamente una novela funcional al discurso oficial: una muestra de la explosión narrativa que irrumpe con la caída de Pinochet, un éxito de ventas, una novela que “se queja”, pero que no llega sin embargo a impactar sobre su contexto de enunciación — incluso termina abogando por una mirada conciliadora de las diferencias — y más bien contribuye a consolidar la imagen de que en el nuevo Chile posdictatorial hay lugar para la pluralidad, el cuestionamiento y la disidencia.

En la escena final de la novela el elenco se traslada hasta el viaducto del Malleco para recrear su inauguración. La filmación de la infraestructura, que condensa la utopía del programa balmacedista, se planea el hito central de la teleserie. El sitio no ofrece desilusión alguna: "La obra parecía venir emergiendo desde el agua, se veía limpia, nítida, impecable, ninguno de sus metales acusaba huellas de corrosión ni de otra mordedura del tiempo." (280). Pero poco a poco las pedradas, las volutas de humo de los gases lacrimógenos y la lluvia comienzan a borronear las lentes filmadoras que captan la estructura del viaducto. Maximiliano, interpretando a Balmaceda, recita su discurso desdibujado en esa imagen turbia que parodia el final de Allende:

"Después de los furores de la tormenta vendrá la calma, y como nada duradero puede fundarse por la injusticia y la violencia, llegará la hora de la verdad histórica..." Pero apenas abría la boca los fragmentos de discursos se escurrían, era como si se volaran con el viento y fueran a caer al agua del Malleco que se los llevaba hacia el mar. (281)

En la escena confluyen todas las líneas narrativas que el texto había desplegado; cada una se encarga de socavar alguno de los puntos centrales del discurso de la transición: el final de Balmaceda/Allende echa por la borda el anhelo de la democracia ideal y exhibe la "matriz militar-sacrificial" nacional; el viaducto —como la ciudad, el cine, el ferrocarril y los otros íconos de la modernidad que la novela recorre— se deshace dejando al descubierto la ilusión de la modernidad y sugiriendo las trampas que se esconden detrás del milagro neoliberal; el colapso de la teleserie devela el bagaje que trae a cuestas el nuevo Chile posdictatorial.⁷⁴

⁷⁴ Podría pensarse que la novela de Oses combina casi todas las perspectivas respecto del surgimiento de los regímenes militares a las que aludí en el primer capítulo: su noción de "matriz militar-sacrificial"

Instalar la democracia no es simplemente una decisión administrativa: exige no sólo la recomposición de la esfera institucional sino también un mínimo acuerdo en la definición del término, la restauración del diálogo entre los diferentes actores políticos y la reconfiguración del campo intelectual. Aunque la irrupción de la dictadura había implicado la derrota de aquellos proyectos que apostaban por la inmediatez entre el ámbito cultural y el ámbito político, los primeros años de la redemocratización vuelven a alentar expectativas en el rol del intelectual —aun cuando en Chile y en Uruguay sean probablemente más tenues que en Argentina durante el mandato alfonsinista. Tal vez sea por eso que las dos novelas analizadas arriesgan una intervención en la escena política y en el debate público del momento; las dos apuestan por modificar mediante la ficción el imaginario social. Las dos siguen en buena medida los modelos que los textos de Piglia y de Rosencof ponían de relieve hacia el fin de la dictadura: de Mattos opta por la participación en el diálogo institucional al amparo del proyecto democrático —aunque se corre claramente de la voz oficial— y Oses elige la periferia —incluso desde el centro del mercado editorial— para cuestionar las estrategias de legitimación de dos de los principales discursos sobre el presente y de dos de las principales miradas sobre el pasado reciente. Hay — parecen decir los dos textos a pesar de sus diferencias de tono — lugar para la ficción en el nuevo contexto; es más: la vuelta a la democracia *necesita* de la

guarda resabios de la idea de la “sensibilidad caudillista” —claro que él, en un movimiento más que controversial, la amplía para abarcar también la figura de Allende; el modo en el que la novela representa los conflictos en torno a la industrialización se conecta con la hipótesis de O’Donnell; las críticas al “milagro neoliberal” anticipan la postura de Avelar; y el entrelazamiento temporal liga el texto con la teoría de Viñas. Sin embargo, en su afán por abrirse de la idea del “paréntesis dictatorial” y realizar un recorrido panorámico, se aleja — como acabo de mencionar — de la cultura del autoritarismo esbozada por Brunner.

ficción para consolidarse; existe todavía una posibilidad para el intelectual después de la dictadura.

Alegorías posdictatoriales; la apuesta política de las dos novelas se pone de manifiesto a través de una lectura que vaya más allá de las interpretaciones hegemónicas del concepto. La interpretación de la alegoría como forma impuesta por el contexto de enunciación —y de la metáfora como la única posibilidad de denuncia— no parece tener en cuenta a los potenciales receptores ni alcanza para revelar la permanencia en el tiempo: es decir, no explica la similitud de estrategias narrativas entre *Respiración artificial* y *¡Bernabé, Bernabé!* —mucho menos entre *Respiración artificial* y la segunda versión de *¡Bernabé, Bernabé!* Por otra parte, la lectura de la alegoría como un modelo narrativo en oposición a un “modelo realista” se ve refutada por la forma misma de las novelas: ¿cómo clasificar *El viaducto* de acuerdo con esa dicotomía? ¿Cómo dar cuenta de la diferencia entre la novela de Oses y la novela de Fuguet? Por último, interpretar la noción como resultado de la imposibilidad de representación oculta el cariz pragmático de los textos. Y, sin embargo, la alegoría está en el centro de su voluntad pragmática; es en la articulación metonímica de pasado —de segmentos escalonados del pasado— y presente que las novelas organizan su interpelación y su respuesta. Claro que, en tanto la interpelación depende en gran medida del contexto de recepción, el paso del tiempo modifica radicalmente la lectura. En este sentido, la reescritura de *¡Bernabé, Bernabé!* se convierte en la ilustración más cabal de cómo la historicidad se aloja en el centro mismo de la noción de alegoría: la representación del siglo XIX cambia de signo una vez agotada la posibilidad del referéndum y pasada la redemocratización —una vez frustradas las

expectativas en torno a la capacidad interpeladora de la ficción en el nuevo escenario posdictatorial. La mayoría de las novelas que analizo en los próximos capítulos surge dentro de este nuevo horizonte—el que podríamos llamar (aun bajo el riesgo de la abstracción) de la “post-redemocratización”, entendiendo el término no como una nomenclatura temporal sino “de espíritu” — e inscriben, por ende, sus narraciones en la negociación de este escenario.

5.0 CAPÍTULO IV: EN LUGAR DEL RELATO: CÉSAR AIRA Y EL SIGLO XIX COMO CONJUNTO DE HERRAMIENTAS PARA LA REINVENCION

En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de "herramientas" con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado.
César Aira.

En el capítulo anterior el *¡Bernabé, Bernabé!* del 2000 anticipó una breve especulación sobre cómo la reescritura del pasado decimonónico se metamorfoseaba con la pérdida del impulso redemocratizador. Al menguar el optimismo en las posibilidades de intervención de la literatura, se desvanecía gran parte del cariz pragmático de la novela y se acentuaba su dimensión historizadora; la voluntad de configuración de un *presente* democrático cedía su espacio al afán de escritura de una *historia* democrática —de un relato alternativo que "rompiera con el cántico exaltatorio de la historia oficial" y ofreciera una nueva "versión definitiva". Siguiendo esta línea de lectura, intentaré deslindar el modo en el que la reescritura del siglo XIX opera en algunas narraciones más recientes, bien lejos de los contextos delineados en los capítulos anteriores: lejos de la urgencia de los últimos años de la dictadura y lejos del apremio de la redemocratización. El cambio de coyuntura se cuela en la manera en la que estos textos representan el pasado fundacional; una representación marcada por el debilitamiento —al menos inmediatamente

reconocible— de la voluntad pragmática. Y uso de manera deliberada esta nominalización —debilitamiento— para indicar la permanencia, aunque más tenue, de esta función. El deseo de intervención pragmática sobre el presente de escritura no se evapora una vez pasada la premura de la redemocratización, sino que lo que en realidad hace es —como ocurría con *¡Bernabé, Bernabé!*— mitigar su urgencia y cambiar de signo. Es de esta mitigación y de este cambio de lo que me ocuparé de ahora en más.⁷⁵

En este capítulo y en el siguiente quisiera ahondar en cómo esta nueva dirección cristaliza, sobre todo en Argentina, en una reescritura del siglo XIX como "conjunto de herramientas" (lo que analizaré ahora) y como "pedagogía de lectura" (lo que voy a abordar en el próximo capítulo). Distanciándose de *¡Bernabé, Bernabé!*, este modo de reescritura no busca ni la creación de un relato alternativo de la historia nacional ni la configuración de una versión definitiva ("más democrática") del pasado. Como anticipa el epígrafe de Aira: en lugar del relato, el conjunto de herramientas que permitiría reinventar el relato. Frente a la crisis del campo cultural, frente a la crisis de la representación y de la representatividad del intelectual, estos textos eligen volver a aquel espacio discursivo en el que se gestan por primera vez los elementos que han entrado en crisis; eligen volver a su primer *locus* de enunciación. Y es en este retorno a un marco

⁷⁵ Con esto no quiero decir que *todos* los textos de una determinada época —la más reciente— estén marcados por estas operaciones; no quiero decir que sean *todos* "textos de la post-redemocratización". Esa afirmación amenazaría con reducir la producción simbólica a un mero reflejo de una coyuntura histórica y política —cuyos bordes son, por otra parte, casi imposibles de fijar (¿Cuándo empieza la post-redemocratización?). Aunque evidentemente el contexto temporal incide en la nomenclatura, no alcanza para entenderla del todo y no tiene en cuenta aquellos textos que no se ajustan a ella. Uso el término entonces —como señalé en el capítulo anterior— menos en relación con cierta cronología que en relación con cierto imaginario. Si la categoría sirve para iluminar determinadas operaciones de escritura de algunos de los textos que analizaré de ahora en más, no sirve para explicar (como iré señalando en las próximas páginas) las de otros textos que son, sin embargo, contemporáneos.

discursivo previo —al *primer* marco discursivo de la nación— que cifran las posibilidades de su interpelación. La recreación ficcional del pasado decimonónico no responde así al deseo de narrar desde otra perspectiva el relato nacional, sino a la voluntad de poner de relieve —y poner en cuestión— aquellos mecanismos narrativos que organizan el relato nacional.

En el capítulo que sigue voy a abordar, en las novelas de Carlos Gamerro y de Martín Kohan, algunas variaciones recientes de este tipo de escritura. Voy a dedicar en cambio este capítulo al análisis de la ficción de César Aira, ficción que no sólo prefigura las otras dos, sino que funda esta nueva manera de narración (o, mejor dicho, de “metanarración”) del pasado más remoto. Las novelas de Aira ponen al desnudo las estrategias discursivas que hacen posible la configuración del relato nacional a través de un quiebre de la “ilusión mimética”; a través de una exhibición deliberada de la crisis de la representación. Claro que esto —la ruptura de la ilusión mimética y la exhibición de los problemas de la representación—no constituye, en pleno siglo XX, ninguna primicia. La novedad de la narrativa de Aira radica más bien en que el quiebre y la exhibición ofician de punto de partida para la reformulación de un campo cultural en crisis; su ficción provee un “manual de procedimientos” al que la literatura argentina contemporánea recurre —como mostrarán las novelas de Kohan y Gamerro— para organizar su interpelación. Hacia el final del capítulo, ofreceré a modo de apéndice una lectura de *Cosa mentale*, una novela chilena que es al mismo tiempo un calco argumental y una contraparte exacta de uno de los textos de Aira.

5.1 LA LIEBRE Y UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO: EL PASADO COMO METARRELATO

Como dice Graciela Montaldo,⁷⁶ 1880 traza una bisagra a partir de la cual el campo pasa a funcionar en el imaginario nacional como lo "esencialmente argentino". Exorcizada la "amenaza del desierto", desaparecida la gran mayoría de sus habitantes, el campo deja de representar un peligro y se convierte en cambio en uno de los tópicos más simbólicamente productivos a la hora de definir una cultura nacional; el gaucho, el paisaje y los animales de la pampa devienen emblemas de la argentinidad.⁷⁷ La operación —que culmina en la lectura del *Martín Fierro* que Lugones exhibe en el teatro Odeón ante las élites porteñas durante las conmemoraciones del Centenario— es doblemente funcional: al mismo tiempo que funda líneas de identificación cultural, organiza una toma de distancia frente a las "plebes ultramarinas" de inmigrantes que comienzan a poblar la capital. El "gaucho malo" se metamorfosea en "gaucho patriota"; el "gaucho rebelde" en un payador que canta las bellezas del paisaje y que encarna lo "auténticamente criollo", aquello que por definición se le escapa al inmigrante. Desde ese entonces, la literatura argentina —en consonancia con las otras literaturas latinoamericanas que apelan a la representación de lo telúrico para organizar la representación de lo nacional— abunda en narraciones que se construyen en torno a lo

⁷⁶ Véase Montaldo *De pronto, el campo*.

⁷⁷ A lo largo de este capítulo, uso "campo", "desierto" y "pampa" de manera intercambiable, ya que, si bien responden a localizaciones geográficas que podrían ser medianamente diferenciadas, comparten una misma zona de representación en el plano simbólico (al menos en lo concerniente al punto que quiero demostrar en este apartado: el de la configuración del espacio nacional y el de la construcción de la tradición nacional).

rural: Borges, Juan L. Ortiz, Martínez Estrada, Arlt, Girondo, Saer; la mayoría de los escritores canónicos de la literatura nacional tiene al menos un texto encuadrado en una atmósfera rural. La representación del campo no alude sólo a la recurrencia de una elección estética, sino que también pone de manifiesto una estrategia de consagración: representar el campo es, en definitiva, operar sobre la cultura nacional y, sobre todo, operar sobre la *tradición* nacional. Podría decirse que desde comienzos del siglo XX narrar el *pasado* de la patria es narrar la pampa decimonónica: pasado nacional y pampa decimonónica llegan a identificarse de tal manera que actualizan, de hecho, imágenes equivalentes. Aún hoy, la ficción que sitúa su anécdota central en el siglo XIX se resiste a enmarcar el relato dentro de un escenario urbano; el desierto, la llanura y el gaucho parecen ser los únicos motivos culturales disponibles al momento de imaginar el pasado más remoto de la patria.

La literatura de César Aira no es de ningún modo ajena a esta tradición: durante los últimos treinta años ha dado al menos siete relatos que cuajaron en lo que ha sido llamado su "ciclo pampeano".⁷⁸ La serie, cuyo número a simple vista parece impactante, no ocupa sino un lugar marginal dentro de la producción de un autor que, desde fines de la década del ochenta, publica entre dos y cuatro novelas al año. En rigor —y a excepción de *La liebre* que ha sido reeditada en el 2004— el ciclo pampeano es lo

⁷⁸ Los textos de César Aira manifiestan siempre una tensión entre la fecha de escritura que aparece al final del relato y la fecha de publicación. Ya que en la bibliografía consta la fecha de publicación, introduzco entonces los relatos del ciclo pampeano siguiendo el orden en el que fueron escritos, tal cual se consigna al final de cada narración; esta cronología de escritura será fundamental para mi análisis: *Las ovejas* (1970), *Moreira* (1972), *Ema la cautiva* (1978), *El vestido rosa* (cuento, 1982), *La liebre* (1987), *El mensajero* (teatro, 1994), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (1995). Serán éstas de ahora en más las fechas a las que aludiré a lo largo del capítulo.

menos conocido de Aira, sus textos periféricos. Son, sin embargo, los precursores de un modo particular de operar sobre el pasado decimonónico; los que inauguran una nueva vertiente de la literatura nacional; los que proveen las herramientas necesarias para que gran parte de la ficción argentina contemporánea ensaye una reorganización del campo cultural.

Proponer un corte para comenzar la lectura se vuelve una tarea difícil: todos los relatos comparten personajes, ambientes y, sobre todo, procedimientos de escritura que invitan a un análisis transversal. Salvo *Las ovejas*, que no exhibe marcas temporales reconocibles, todas las otras son narraciones de viajes por la pampa decimonónica en las que salen a relucir las "figuras actanciales de la literatura del desierto" (Garramuño 12): el paisaje, los baqueanos, los indios, las cautivas, los soldados, las levas, los malones, las tolderías, los fortines. Voy a organizar esta sección, sin embargo, en torno a un corte: el que privilegia un análisis de *La liebre* (1987) y de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (1995); en primer lugar, porque son las dos novelas que entran de lleno en el contexto histórico, cultural y político que me interesa abordar en estos capítulos —el de la post-redemocratización⁷⁹— y, por otra parte, porque las dos tienen características que las destacan del resto del ciclo: *La liebre* condensa los procedimientos de todos los otros textos —de hecho, se ha señalado más de una vez su carácter de bisagra dentro de la producción total de Aira (véanse Contreras *Las vueltas*, Fernández *Narraciones viajeras*, Garramuño)—; y *Un episodio en la vida del pintor viajero* funciona como una coda poética,

⁷⁹ En este sentido, voy a apartarme —como explicitaré más adelante— de la lectura de Florencia Garramuño, que incluye *La liebre* dentro de un conjunto de novelas de la redemocratización.

como un manual de lectura del ciclo pampeano y de las operaciones de Aira sobre el siglo XIX en general.

La liebre narra el viaje que Clarke, un naturalista inglés cuñado de Darwin, realiza a las pampas decimonónicas en busca de un ejemplar exótico: la liebre legibreriana. Montado en un caballo prestado por Rosas, el inglés se interna en el desierto junto con un baqueano que va a guiarle el camino, el gaucho Gauna, y Carlos Álzaga Prior, un porteño de clase alta, aprendiz de acuarelista. Construida, como todos los textos de Aira, en torno a una "huida hacia delante" (Contreras), la narración recorre una serie de escenarios históricos (Salinas Grandes —el imperio de Cafulcurá—, las tolдерías de los vorogas, y la batalla entre éstos y los huilliches en el corazón del reino mapuche). Al revés de *¡Bernabé, Bernabé!*, en el que se relataba desde otras perspectivas la historia oficial (aun con la incorporación de elementos de ficción), *La liebre* es una aventura completamente ficticia que se inserta en los pliegues de un escenario histórico; una trama totalmente imaginaria se cuela en escenas que —como las guerras entre las comunidades mapuches— constan en la historiografía. Personajes con un referente real (Cafulcurá y su familia, Juana Pitiley, la Viuda de Rondeau, Rosas, Prilidiano Pueyrredón) conviven con personajes imaginarios (los tres protagonistas, por ejemplo). Sin dudas podría decirse que en *La liebre* importa menos la ficcionalización de hechos históricos que la representación de tópicos decimonónicos —el viaje por el desierto como articulador de la trama, la delimitación de sujetos sociales como eje de la narración, la autorrepresentación del narrador como letrado y traductor.

La novela se divide en dos partes bien diferenciadas: el relato principal asentado en la pampa, que lleva por título "La liebre legibreriana", y una primera escena que transcurre en Buenos Aires y en la que se despliegan las líneas que luego seguirá la narración. Esta primera sección avanza todos los estereotipos sobre los que se sostiene la narrativa decimonónica: desde los tópicos de los que la literatura antirrosista echa mano para caracterizar al Restaurador (su comportamiento incestuoso, su fascinación de iletrado por la escritura, su dominio de la oralidad, su proceder gauchesco y, en un guiño de complicidad con *Amalia*, los efectos de la bebida en la resolana) hasta las alusiones al desierto como el espacio de lo siniestro dominado por el salvajismo del indio. Pero, sobre todo, esta primera sección introduce una galería de personajes-tipo que aluden a categorías que los abarcan: el naturalista inglés de buenos modales, el gaucho conocedor de la pampa, el indio malo, el negro domesticado, el pintor recluido, el aristócrata mimado. La primera escena prepara así el terreno para lo que el lector anticipa que será —más allá de que el contexto temporal haga esto ya de por sí imposible— el típico relato de viajes decimonónico. Como ya ha sido muchas veces señalado, la literatura argentina del siglo XIX abunda en (y, en realidad, se construye sobre) narraciones de viajeros que a través de sus recorridos diseñan el mapa del Estado-nación, trazan sus límites y normalizan identidades; en definitiva, que se encargan de *producir* el espacio nacional.⁸⁰ Si la ciencia natural y la estética son las disciplinas que permiten probar la productividad del espacio y alistarlo para su apropiación (Montaldo), *La liebre* hiperboliza las dos

⁸⁰ Véanse Andermann *Mapas de poder*, Montaldo, Pratt *Imperial Eyes*, Prieto *Los viajeros ingleses* y Viñas para un estudio pormenorizado de la representación del espacio en la narrativa decimonónica y de las funciones del relato de viajes.

posibilidades: está el viajero científico armado de un cromatógrafo que clava "pinches en los colores blandos del crepúsculo" (19) y el viajero artista armado de un pincel para captar el paisaje del desierto; la primera parte de la novela remite a la típica narración decimonónica de conquista simbólica del espacio; recuerda a Hudson, a Ebelot, a Humboldt, a Mansilla, a Zeballos, y a la larga tradición de viajeros-narradores que fundan la literatura nacional.

Pero una vez en la pampa, la escena que inaugura el viaje quiebra las expectativas de lectura: Clarke dialoga con un Cafulcurá que, lejos de comportarse como un feroz salvaje, es un indio afeminado que fuma hierbas medicinales y domina la metafísica, la ciencia, la retórica y la ley. A partir de aquí, comienzan a tambalear paulatinamente todos los estereotipos del discurso decimonónico: el baqueano no puede dar cuenta del camino y se sobresalta cada vez que alza vuelo una perdiz, el acuarelista de clase alta no pinta un solo cuadro y se dedica en cambio a perseguir a una india embarazada para ofrecerle matrimonio, los indios se exceden en palabras y en cortesía, y el inglés se desinteresa de su búsqueda científica y se quiebra emocionalmente. No sólo los personajes se desarticulan; también el espacio decimonónico se desestructura por completo: los animales de la pampa se entremezclan con toda clase de objetos modernos (*chopps* de cerveza, "patinesas") y el paisaje no se deja capturar tan fácilmente: la llanura es el producto de una serie de efectos ópticos que impiden la garantía de la visión; de hecho, el espacio deja de representarse según los cánones del realismo, romanticismo o naturalismo decimonónicos y se construye desde el punto de vista de las vanguardias

artísticas de comienzos del siglo XX.⁸¹ Hacia el final de la novela, todo acaba por desestabilizarse; como en toda la ficción de Aira, hay un punto de inflexión en el que la narración se desboca y se vuelve absolutamente delirante. El relato de viajes deviene en un melodrama; la trama concluye en una escena de reconocimiento que termina de desbaratar todos los estereotipos: Clarke es en realidad el hijo primogénito de Cafulcurá y Juana Pitiley; la Viuda de Rondeau es la hermana de Gauna y la ex amante de Clarke, y Carlos Álzaga Prior es el hijo de ambos.

La bibliografía crítica sobre *La liebre* ya se ha ocupado extensamente del modo en el que se cruzan los personajes y se desencaja el relato.⁸² Es por eso que voy a detenerme solamente en dos escenas que funcionan en contrapunto y que ponen de manifiesto las operaciones de escritura que me interesa enfatizar: un relato intercalado en el que Clarke rememora su viaje anterior a Argentina y el relato de la batalla entre huilliches y vorogas.

A medida que cabalga por el desierto, Clarke va entrando en confianza con Carlos hasta que finalmente le cuenta su historia de amor, una historia que tuvo lugar en un viaje que hizo varias décadas antes a la pampa argentina: cuando era un comerciante joven decidió irse tierra adentro en una expedición "que tenía fines de reconocimiento para una posible colonización" (107), allí se unió a un geólogo inglés que viajaba a estudiar la naturaleza en compañía de su hija Rossanna, cuatro indios y un negro ("un histérico primitivo con rasgos feminoideos" (108)). Poco a poco, el viaje se fue convirtiendo

⁸¹ Véase Contreras para un análisis exhaustivo de los procedimientos narrativos de *La liebre* y de la narrativa de Aira en general.

⁸² Véanse Contreras, Fernández, Garramuño y Kohan en Dubatti *Poéticas argentinas*.

en la historia del romance entre Clarke y Rossanna, mientras el geólogo estudiaba la naturaleza. El idilio se interrumpió cuando "una raza de indios desconocidos, aullantes y semidesnudos" (109) los atacó por sorpresa. El negro aprovechó la confusión para raptar a Rossanna, cuya visión se esfumó para dejar sólo indios mirando en derredor con torpe sed de sangre.

El breve relato condensa —conectándose así con las escenas enmarcadas en Buenos Aires que abrían la novela— una serie de estereotipos de la literatura del siglo XIX: la representación del indio como un salvaje y del negro como un perverso; el científico que inscribe su saber sobre la naturaleza y el colonizador que la explora para ocuparla. El paisaje se manifiesta además en las tres posibilidades típicas: como el espacio de lo exótico y maravilloso ("valles cubiertos de flores hasta el último centímetro de su extensión [...] lagos quietos como espejos, [...] peñascos de mármol del tamaño de palacios" (107)); como el espacio de lo siniestro ("vientos que gritaban horrisonas melodías" (107), un bosque que de golpe se vuelve "amenazante, tétrico" (109)) y como el espacio a dominar (el geólogo se la pasa "tomando medidas, examinando muestras, haciendo suposiciones" (109)). Y Clarke se convierte durante el relato en un narrador que intenta atenuar sus marcas de subjetividad y contar todo desde una perspectiva que se quiere objetiva: el producto de sus observaciones y de su distancia crítica.

El recuerdo de Clarke se interrumpe con la aparición de una partida de indios que —en contraste con los del malón evocado— pasean por el desierto y saludan con amabilidad a los viajeros. Pero, sobre todo, el relato intercalado del recuerdo cobra sentido en la novela en contrapunto con el relato de la guerra: unas páginas más adelante,

Clarke termina casi por inercia ungido jefe de los ejércitos aliados de la confederación huilliche y entra en combate contra las tropas de Coliqueo. Los tópicos que circulaban el relato intercalado se someten a una prolija inversión, se tiñen de un "matiz carnavalesco" (192): el desierto se cubre de lluvias y de un "clima verdaderamente inglés" (189); los indios prefieren contemplar el paisaje antes que librar una batalla, y Clarke se metamorfosea en un indio aguerrido ("con su piel mate, sus cabellos negros que habían crecido desmesuradamente durante la expedición, su contextura sólida, una vez engrasado y en cueros sobre el caballo parecía un indio más. Incluso le gustó". (191)) Y no sólo los personajes se someten a inversión: también los mecanismos de representación se desencajan. La voz del narrador irrumpe en una serie de estructuras parentéticas para introducir su punto de vista, "traducir" el relato y volverlo inteligible a un lector contemporáneo. Por otra parte, si la proliferación de marcas discursivas alude a una mirada subjetiva que organiza la narración y echa por la borda la garantía de objetividad, la ilusión mimética termina de hacerse trizas cuando se revela que la representación, lejos de ser un reflejo fiel de la realidad, es el producto de un efecto óptico: no sólo la descripción de la naturaleza muta según el narrador vaya colocándose en diversas perspectivas ("Los ejércitos circulaban por un plano cuyas pendientes ellos mismos producían e invertían en instantes. Todo se reducía a crear líneas [...] que se entrecruzaban mágicamente en cada uno de sus puntos". (190) "El ejército rozó la tangente absoluta. [...] Había que hacer una traducción por la distancia. [...] Lástima la bruma, que impedía apreciar ciertos detalles". (194-5)), sino que ni siquiera es fiable que los elementos que se observan tengan su equivalente en la realidad. De repente, por

ejemplo, surgen unos patos gigantes del tamaño de pigmeos, y Clarke se ve a sí mismo desdoblado; finalmente no se sabe si las visiones son el resultado de un sueño o de la ingesta colectiva de hongos alucinógenos.

El contraste entre los dos relatos funciona como una puesta en abismo del procedimiento sobre el que se construye la novela: repetir un texto decimonónico, reproducir sus dispositivos discursivos y sus estrategias de representación, y luego llevarlo al absurdo e invertir sus mecanismos de configuración. La reescritura del relato de viajes del siglo XIX se propone como una vuelta al espacio de autorización y legitimación: una vuelta que permite operar un desplazamiento de los estereotipos nacionales y culturales, que permite trazar una genealogía que problematice la construcción de identidades (Garramuño); por otra parte, la vuelta al siglo XIX se transforma en un "telescopio invertido", en un dispositivo óptico que permite generar la mirada y transformar los estereotipos en invención y potencia narrativa (Contreras). En la tercera sección voy a ahondar en las discrepancias entre estas dos lecturas —la de Garramuño y la de Contreras— que parecen acordar en el procedimiento pero que se enfrentan en los efectos de lectura y en sus posibles usos. Quisiera ahora llamar la atención sobre el modo en que la reescritura del siglo XIX opera en *La liebre*, más que como un procedimiento, como un modo de construir un metarrelato sobre el procedimiento y, más aún, sobre la representación.

En su estudio sobre la representación del espacio argentino, Jens Andermann muestra cómo la producción literaria del espacio fija las condiciones de posibilidad que viabilizan la elaboración de discursos identitarios y, con ellos, la perpetuación de la

hegemonía social y política. Su recorrido diacrónico distingue tres momentos bien diferenciados del siglo XIX, dominados por diversas estrategias de posicionamiento frente al espacio: la *apercepción*, la *apreciación* y la *apropiación*. El primero es el de los proscriptos del rosismo: desde el exilio, Echeverría, Mármol, Sarmiento y los otros románticos desterrados son los que fabrican la primera representación del espacio nacional como un modo de reconstrucción de la alianza con el Otro dominante (el extranjero) y de oposición al Otro interno. De ahí la primera imagen sobre el espacio nacional: el desierto. El espacio es *apercibido* en la doble acepción del término: es advertido desde la extraterritorialidad como la condición de posibilidad de la configuración nacional y es preparado —vaciado, desertizado— en una táctica de atracción del inmigrante que lo venga a ocupar, a poblar, a dominar. La segunda etapa se abre con la caída de Rosas en la batalla de Caseros: ahí comienza el período concreto de producción del nacionalismo territorial. Una serie de viajeros (científicos, comerciantes, soldados, artistas) describen y exploran las tierras del interior y trazan el mapa del Estado-nación; en la apreciación se juega la reducción a la territorialidad normativa del Estado y la producción de una nueva forma de autorización cultural. Ahora bien, una vez trazada la topografía nacional, se vuelve necesaria la construcción de una *tropografía*: con la conclusión de la campaña del desierto, las tierras del interior se convierten en el patrimonio de la tradición en contra del creciente número de inmigrantes; desde ese entonces —como mencioné al comienzo del capítulo— narrar la tradición nacional equivale a narrar la pampa decimonónica.

Es en el cruce de estas etapas que cobra sentido *La liebre*. Por un lado, se inserta de lleno en la tradición nacional y narra el pasado a través de la representación del desierto

decimonónico; por el otro, se enmarca temporalmente en la etapa anterior a Caseros pero se construye a su vez en torno a un relato de viajes típico del período posterior. Las tres operaciones registradas por Andermann se entremezclan: Aira apela a una topografía nacional ya construida —al imaginario sobre la identidad y la tradición post-1880—, ubica la trama en la primera mitad del siglo XIX, en el momento en el que se gestan las primeras imágenes del espacio nacional —en los albores de la representación y en los albores de la literatura nacional— y echa mano de los procedimientos con los que en la segunda mitad del siglo XIX los relatos de viajes diseñan el mapa del Estado-nación —el momento en el que se normalizan las identidades y se fabrican los modos de legitimación cultural que aseguran la perpetuación de la hegemonía política y social. Es decir, yuxtapone las principales instancias de representación del espacio nacional: actualiza la representación contemporánea, la traslada a su punto de origen y pone en evidencia —y somete a inversión— los procedimientos que hicieron posible su canonización. Esta vuelta particular al siglo XIX no sólo organiza un procedimiento narrativo, sino que sobre todo deriva en la construcción de un metarrelato sobre la organización de los procedimientos que sostienen la representación.

Ahora bien, si *La liebre* es una ficción que construye un metarrelato sobre la manera en la que se gesta la representación nacional en el siglo XIX, *Un episodio en la vida del pintor viajero* se coloca todavía un paso más allá: compone algo así como un "manual metarreflexivo" que permite entender las operaciones de Aira sobre el siglo XIX; casi un metarrelato sobre el metarrelato. Ya el primer fragmento anuncia la dirección que seguirá la novela: será una biografía de Rugendas, el pintor alemán que en 1847 viaja por

segunda vez a Argentina, registra un sinnúmero de paisajes y de tipos, y desmiente la teoría de Humboldt que explica los talentos de un pintor por los excesos de la geografía. “Pero la desmentida —concluye el primer párrafo— en realidad había tenido un anticipo diez años antes, en la primera visita, breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida”. (1) Lo que sigue entonces es la narración de aquella visita y de aquel episodio; el relato de aquella primera excursión que oficia de precursora del viaje de 1847 en el que pinta más de doscientos tipos y paisajes; la historia previa de sus pinturas; el momento que antecede a la creación de los cuadros de tipos; el grado cero de la representación. El encuadre temporal, una vez más, no parece casual: Aira elige 1837, el momento en el que se configuran las primeras imágenes del espacio nacional; el punto de origen de la literatura argentina.

Como en *La liebre*, las primeras páginas despliegan los supuestos que sostienen los relatos de viaje típicos —aunque aquí el narrador, acentuando el carácter metarreflexivo de la ficción, se coloca dentro de una perspectiva actual; narra hacia atrás. Así sabemos que Rugendas emprende junto con Krause, otro pintor viajero, una travesía que se propone registrar gráficamente la realidad a su paso, la misión que “cien años después habría cumplido un fotógrafo” (8). Ciencia, arte y economía vuelven a entrelazarse: los pintores viajeros buscan aprehender el mundo en su totalidad a partir del método preconizado por Humboldt, el de la “fisionomía de la naturaleza”. El impulso cognitivo tiene su contraparte redituable: los paisajes exóticos y lejanos copan el mercado europeo de cuadros y estampas; el arte produce un espacio que resulta a su vez altamente productivo. Artista, paisaje y representación parecen convivir en armonía: la realidad está

ahí, al alcance de la mano; sólo basta con plasmarla para lograr un inmediato reflejo fotográfico.

Pero el designio secreto de Rugendas, cuyo genio excede con creces el de su amigo Krause —y aquí se insinúa un primer desplazamiento de la ilusión mimética—, es llegar a la pampa. Como en la mayoría de los textos de Aira, la pampa es el centro geográfico que pone a prueba la posibilidad misma de la representación: el lugar en el que la llanura se une con el horizonte se convierte en el epicentro en el que la visibilidad, de tan extrema, vuelve la visión imposible; el vacío absoluto desafía todo tipo de registro; no se puede plasmar; es el “reverso del arte”. (10) Es en ese centro geográfico que la narración se desboca: en medio de la llanura Rugendas es alcanzado por un rayo que sacude su cuerpo en convulsiones epilépticas. El pintor viajero se convierte en un monstruo: la cara desfigurada, los nervios crispados, incapaz de controlar los dolorosos espasmos; sólo sobrevive a base de fuertes dosis de opio. Al desarreglo de los sentidos se suma el advenimiento del malón: una bandada de indios irrumpe en la narración y lleva a cabo lo que enseguida se revela como un *simulacro* de malón. Haciendo gala de un humor que llega al extremo de lo lúdico, los indios montan un espectáculo en el que alternan las acrobacias hípicas con la exhibición de falsas cautivas que son en realidad indios travestidos, terneras blancas y hasta un salmón rosado. “Habría sido imposible trasladarlo al papel —reflexiona el narrador— ni siquiera en alguna especie de taquigrafía”. (75) Como en el centro de la pampa, el exceso de visibilidad atenta contra la posibilidad de captación; como el desierto, aquello que está más cargado de representación —el malón, tópico privilegiado de la narrativa del XIX— se vuelve

irrepresentable; la saturación de sentido desemboca en el vacío; la realidad deviene en una *performance* de lo real. En medio de uno de sus peores ataques de epilepsia, drogado más allá de los límites, con los sentidos alterados y la visión obnubilada por una mantilla que le permite protegerse del sol, Rugendas se inmiscuye en el *happening* del malón y halla por fin el procedimiento: “el indio seguía siendo indio aun fragmentado a su mínima expresión, por ejemplo un dedo del pie, a partir del cual se podía reconstruir al indio entero”. (78) La fisionomía de la naturaleza no estriba, como preconizaba la teoría de Humboldt, en la aprehensión del mundo en su totalidad, sino en la captación de un detalle microscópico; el artista no es un mediador neutro que traslada sin intervenciones la realidad al papel, sino que del estado de su subjetividad depende enteramente el resultado de su producción; la realidad no es un ente objetivo que se ofrece sin mayores problemas a los designios del espectador, sino que su plasmación depende en gran medida de un artificio.

Un episodio en la vida del pintor viajero es, por un lado, la narración de cómo se quiebra la ilusión mimética —lo que *per se* no introduce, como mencioné al comienzo, ninguna novedad; y por el otro, es la narración —y esto es lo que me interesa sobre todo —de cómo se construye la representación (en su doble sentido de *Darstellung* y *Vertretung*) desde los albores del relato nacional. Como anticipa el epígrafe que abre este capítulo, el siglo XIX de Aira no constituye tanto un relato como un conjunto de herramientas que permitirían eventualmente reinventar el relato. Al concluir su biografía de conversión, Rugendas ya tiene las claves que le permitirán diez años más tarde producir los retratos en cantidades masivas: “el procedimiento seguía actuando por él”.

(91). El siglo XIX argentino es el reservorio en el que se gestan los procedimientos de representación que se perpetúan más allá de los límites temporales; es el laboratorio en el que se crea la “máquina de narrar” la nación argentina. Y si estas observaciones ya pueden encontrarse en cualquier estudio teórico sobre la época, lo inédito de la narrativa de Aira consiste en la habilidad de trasladarlas al campo de la ficción; de diseñar un manual sobre el que de ahí en más trabajará gran parte de la literatura argentina contemporánea —un arsenal de procedimientos de los que gran parte de la narrativa actual echará mano para emprender la reformulación de una serie de coordenadas del campo cultural.

5.2 DE MOREIRA A LOS NOVENTA: EL PASADO EN CAMINO HACIA LA POST-REDEMOCRATIZACIÓN

Si hay algo a lo que impulsa la ficción de Aira es a lecturas críticas que tratan de desmenuzar los procedimientos estilísticos, que intentan deslindar los complejos cruces del tejido narrativo. Mucho más arduo, en cambio, es encontrar un acuerdo sobre los efectos de esos procedimientos, un acuerdo que exceda un análisis textual. La relación entre la narrativa de Aira, la historia y la política ha sido siempre un punto de conflicto para la crítica. Desde los indios expertos en genética de *Ema, la cautiva* hasta la manipulación lúdica del motivo del secuestro (el tópico candente de la Argentina contemporánea) en *Las noches de Flores*, el tratamiento paródico del pasado y la mirada

burlesca —cuando no irreverente— sobre el presente han llevado a que se le coloque las más diversas etiquetas: desde "despolitizada" hasta "frívola".⁸³ Los problemas de lectura se agudizan en las novelas del ciclo pampeano: al trabajar en los pliegues del pasado nacional, al entrelazar hechos de ficción con eventos y personajes a los que se les puede adjudicar un referente real, al operar sobre el imaginario de la tradición, establecen evidentemente una relación con la historia. ¿Pero cuál?

Garramuño — haciéndose eco de toda una línea de lectura— ve en *La liebre* una reescritura que usa la historia para despojarla de sus marcadores reales y convertirla en ficción. Ni alegoría política, ni construcción de un relato alternativo, ni —como las *historiographic metafiction*s de Hutcheon— indagación en las posibilidades de representación de la historia, *La liebre* es simplemente *ahistórica*; se despreocupa de la historia y la usa para referir a la cultura nacional y poder así desplazar las identidades nacionales y culturales. La vuelta al siglo XIX no revela una preocupación por la historia, sino que es una estrategia narrativa para llevar al lector a actualizar los estereotipos del imaginario nacional e impulsar su cuestionamiento; el siglo XIX no interesa como relato histórico sino como el espacio de legitimación y autorización cultural que debe ser repensado. Es este gesto revisionista lo que convierte el texto, para Garramuño, en una "novela de la redemocratización".

Contreras, en cambio, se distancia de la línea de lectura que entiende la vuelta al siglo XIX como una estrategia de deconstrucción de estereotipos; la ficción de Aira —

⁸³ Véase Contreras para un acercamiento a la categoría de frivolidad en la literatura de Aira, categoría impelida por el propio escritor.

dice— no puede medirse en relación con el poder ficcional de los relatos sociales, del Estado o de la política, precisamente porque se ocupa de desvanecer el contexto. El regreso al pasado decimonónico no es otra cosa que un "dispositivo ficcional para generar la mirada" (11); la llevada al absurdo de las identidades culturales y nacionales no es una operación de deconstrucción sino un mecanismo de invención. Aira organiza una vuelta al relato para poder "empezar de nuevo", explorar desde la ficción las características del arte antes de su institucionalización; la desarticulación no es un gesto crítico sino, por el contrario, la afirmación de la potencia absoluta de la narración. Su originalidad radica en la recuperación del optimismo en las posibilidades del relato después de las antinovelas de los sesenta y setenta, después de la dictadura, después de la caída de los grandes relatos; en suma, después de la crisis de la representación.⁸⁴ Como afirma el propio Aira en "Exotismo", la clave de la literatura no estriba —como decía Borges en "El escritor argentino y la tradición"— en la atenuación del color local sino justamente en lo opuesto: en hacer "como si se fuera argentino", volverse lo que ya se es por el camino del simulacro y de la ficción; el procedimiento no consiste en la disolución de los estereotipos sino más bien en su potenciación.

⁸⁴ A lo largo de su texto, Sandra Contreras se ocupa de diferenciar la narrativa de Aira de los dos modelos que considera canónicos en la literatura argentina contemporánea: el de Saer y el de Piglia. Lejos de proponer una "ética de la negatividad", la originalidad de Aira radica en su apuesta por la potencia de la narración, por la afirmación de la permanencia del impulso de narrar. Si bien acuerdo con Contreras en su dictamen sobre el "optimismo narrativo" de la ficción de Aira, encuentro que —tal como ella lo describe— su proyecto poético no se diferencia en este punto sustancialmente de los otros dos. De hecho, el análisis de Contreras sobre el trabajo con los estereotipos y su conversión en potencia narrativa se emparenta con las operaciones de Piglia en *La ciudad ausente*: también ahí, en todo caso, el contexto histórico se desvanece y los estereotipos que circulan en el imaginario nacional se reciclan para impulsar la máquina de narrar. También ahí se apaga el contexto pero permanece el relato en tanto impulso.

Hasta cierto punto no encuentro que estas dos líneas de lectura discrepen demasiado, y en definitiva no creo que haya un modo de resolver las disonancias sin apelar a una comprobación (imposible) de los efectos de recepción: que la llevada al absurdo del discurso decimonónico genere procedimientos que potencian la narración — punto que prueba la existencia misma del relato y que enfatiza la proliferación desmesurada de relatos— no quita que la operación se sostenga sobre un gesto deconstruccionista (de hecho, es precisamente la recuperación de la posibilidad narrativa lo que separa la *deconstrucción* de la mera *destrucción*). El desacuerdo alude en realidad a los usos del procedimiento: el potencial subversivo de los textos de Aira ¿busca exceder el ámbito artístico —radica, más allá de la ficción, en su puesta en cuestión de las identidades que pueblan el imaginario nacional y cultural— o se circunscribe solamente a la esfera de la literatura —estriba en su propugnación de la vuelta al relato después de la crisis de la representación? La cuestión —que sólo podría dirimirse si fuera posible registrar los efectos de lectura— es casi imposible de discernir. Volveré a este problema en el próximo capítulo cuando aborde los textos de Gamero y de Kohan, que trabajan sobre este punto de partida. Quisiera profundizar ahora en aquello en lo que las dos posturas acuerdan: la *ahistoricidad*. Un recorrido diacrónico por las novelas del ciclo pampeano muestra que el contexto histórico no se desvanece ni se anula sino que, por el contrario, imprime marcas que hacen a los relatos —a pesar de los puntos de contacto que los atraviesan— significativamente diferentes entre sí; es, de hecho, lo que hace que *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* sean (al contrario de lo que observa Garramuño) novelas de la post-redemocratización. Si la repetición de una serie de

núcleos temáticos —el juego con los estereotipos, la representación del espacio como el resultado de diversos efectos ópticos, la línea recta de la llanura como el reverso del arte— estimula un análisis transversal de todas las narraciones del ciclo, es precisamente la incorporación (siempre oblicua) del contexto histórico lo que obliga a una lectura que respete el orden cronológico de escritura. Atender a la representación del contexto histórico permite trazar un arco signado no tanto por la pérdida de historicidad sino más bien por el debilitamiento de cualidad metafórico-pragmática: un arco que va desde la pampa decimonónica como lugar de experimentación político-estética en el *Moreira* de los setenta hasta la pampa decimonónica como metarrelato en los noventa. Una mirada diacrónica delinea cómo la representación del pasado fundacional —lejos de permanecer inmutable— registra el camino que va desde el optimismo pre-dictatorial hasta el ocaso de la “primavera democrática”; desde el impulso a la acción política hasta la desazón de la post-redemocratización.

Así, en 1972 *Moreira* añade a la representación del campo como sede de experimentación de las vanguardias estéticas —operación que acerca a Aira al Oliverio Girondo de *Campo nuestro*— un componente eminentemente político. Si en otros países de América Latina el espacio rural es la condición de posibilidad de la lucha armada, Aira parece compensar la diferencia argentina con la saturación política del espacio rural de la ficción: en *Moreira* no sólo el cine, la fotografía y los aviones circulan el desierto argentino sino que, en un claro gesto de intertextualidad con el *Manifiesto comunista*, "un fantasma recorre las pampas" (2), un fantasma al que *Moreira* —el "gaucho malo" de la tradición argentina, el que, al revés de Martín Fierro, permanece como un delincuente al margen de

la ley —⁸⁵ le hace eco con su "Sean marxistas" (75). La incitación a la política de 1972 cambia por completo en 1978, ya avanzada la dictadura militar: en vez de la sede del marxismo, la pampa decimonónica de *Ema, la cautiva* es el espacio saturado por la circulación del dinero, cuyo carácter abstracto hace que caiga —como ocurre en otro texto de Aira: *Duchamp en México*— en el absurdo. El desierto, lejos de ser el foco de la lucha política, es el lugar al que las tropas de oficiales van a enriquecerse a costa de otros. Como *La liebre*, *Ema, la cautiva* se divide en dos partes bien diferenciadas: en la primera, un ejército de soldados se interna en el desierto acompañado de un ingeniero francés y de un grupo de convictos a los que lleva con fines de explotación. Esta primera parte pone de relieve una brutalidad de la que están exentas las otras novelas de Aira: filtrada por la perspectiva del ingeniero francés que enfatiza aún más la bestialización, la escena narra los abusos del ejército: la humillación, la violación, el maltrato y el asesinato de aquellos expulsados de la sociedad a quienes se puede someter a cualquier cosa. En contraste, y generando la impresión de que lo anterior era un relato externo incrustado en el cuerpo principal de la narración, la parte principal de la novela desarticula a través de las aventuras de Ema el mito de la cautiva: la vida en las comunidades indígenas es casi idílica; entre los indios reinan la elegancia, la cortesía y el misticismo. El relato se cierra con la imagen de las cuevas que antes eran la colonia de Nueva Roma, un lugar de peregrinación de los indígenas que ha quedado vacío después de la "masacre" (223). En

⁸⁵ Véanse Amante *Antología sobre el moreirismo* y Rubione "Algunas categorías" para profundizar en la cuestión del moreirismo en Argentina. La vigencia de la figura de Juan Moreira como emblema de la resistencia al discurso hegemónico se pone de relieve unos años más tarde en *La historia oficial*, en la que el profesor de literatura que cuestiona durante la película la versión oficial de la historia reciente organiza sus clases en torno al folletín de Gutiérrez.

tiempos en los que las fuerzas armadas argentinas aprovechan las vísperas del centenario de la campaña al desierto para ensayar una reivindicación del accionar militar, la apuesta estética de *Ema, la cautiva* impulsa un efecto de lectura que es, cuando menos, incómodo para el discurso oficial. Incluso sin apelar a una conexión directa con el contexto de enunciación, no puede dejar de advertirse que la reescritura del siglo XIX es bien diferente a la que se lleva a cabo en *La liebre* o en *Un episodio en la vida del pintor viajero*: mucho menos lúdica, mucho más metafórica, mucho más urgentemente pragmática.

Pero es sobre todo el contrapunto entre estos dos textos y *El vestido rosa* lo que ilumina fundamentalmente las diferencias en cuanto a la incorporación del contexto histórico. Catalogado por Aira como un “cuento”, el relato funciona como una alegoría de la nación. Casi un calco de aquellas alegorías que Jameson describe para la literatura del tercer mundo, el relato traza una miniatura de la historia argentina a partir del recorrido de un objeto banal: un vestido rosa que una suegra confecciona para contrariar a su nuera en un pueblito de frontera. El itinerario de la prenda dibuja en el texto el itinerario de la nación: en la primera mitad del siglo XIX, Asís —el encargado de llevar el vestido hasta la casa de una familia vecina — cae en una tolдерía indígena y se da cuenta de que el vestido ha desaparecido. Los indios se obsesionan con la prenda, y es su búsqueda incansable por casas y poblados lo que en realidad se esconde detrás de la práctica del malón. En 1875 —y la insistencia con la que se precisan las fechas marca una diferencia respecto de los textos posteriores, que alude sin dudas a su enclave alegórico— una leva recluta a Asís para la campaña al desierto; como en *Ema, la cautiva*, el salvajismo de las tropas contrasta con la cortesía de las tolдерías. Para ese entonces, Asís ya ha recuperado

el vestido y es la prenda lo que el propio Roca esgrime como prueba para demostrar la existencia de aquellos indios que en realidad nunca ha logrado ver. Roca y sus oficiales convierten a Asís en un padre que busca desesperado, con la reliquia del vestido en mano, a su niñita raptada por el malón. El vestido rosa es la comprobación material de la crueldad de esos salvajes que Roca nunca encuentra porque —como sugiere el narrador— o bien ya han muerto víctimas de las sucesivas campañas y epidemias, o bien se han diluido en el resto de la humanidad y ahora son en verdad esos mismos soldados que avanzan sobre la pampa. La ofensiva al desierto deviene, como diría Viñas, un “paseo a la estancia familiar”: no tanto una batalla cuanto una repartija de tierras y propiedades que permiten que el general-ministro se haga de “un prolijo moño de gloria, como último y definitivo turista ontológico”(Aira 51) y que Sarmiento afirme desde la capital que el indio ya no existe. La escena final dibuja un pueblo que comienza a ser surcado por ferrocarriles —ferrocarriles que, desliza el narrador, se apagan en 1970. Asís, “domesticado” y convertido en juez de paz, recupera definitivamente el vestido para regalárselo a su nieta recién nacida; por fin se ha consolidado el “buen ciudadano” y los indios, ya desvanecidos, se convierten en el “emblema de la virilidad argentina” (65). Escrito en 1982, *El vestido rosa* construye una alegoría que encierra definitivamente una desmitificación de la campaña al desierto; es casi la puesta en ficción de *Indios, ejército y frontera*, el texto que Viñas escribe en el exilio mexicano hacia la misma época con la explícita intención de cuestionar la exaltación promovida por las fuerzas armadas y de trazar un paralelo en el que los indígenas del siglo XIX son los precursores de los desaparecidos de la última dictadura militar. Como *¡Bernabé, Bernabé!*, el cuento de Aira

plasma en la ficción aquello que Viñas denuncia en el ensayo: el hilo que conecta las masacres decimonónicas en nombre de la consolidación del Estado-nación con las que se llevan a cabo en el presente de escritura; en definitiva, los costos del proyecto modernizador.

El tratamiento de la historia no es entonces el mismo en todos los textos del ciclo pampeano. Aunque la complejidad de la narrativa de Aira atenta contra la postulación de una mera equivalencia, el recorrido diacrónico muestra más bien que su literatura está bien lejos de ser ahistórica. Es precisamente el modo en el que se representa la historia lo que permite postular una periodización signada por el desvanecimiento progresivo del cariz metafórico-pragmático: una periodización que empieza con la arenga marxista de Moreira, cristaliza en la denuncia de los dos textos escritos durante la dictadura y concluye en *La liebre* y en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Es justamente esta pérdida lo que convierte estas dos novelas en novelas de la post-redemocratización: novelas que, como el *¡Bernabé-Bernabé!* del 2000, ya no ubican su potencial crítico en una intervención urgente sobre el presente de escritura, sino en la reformulación del pasado, lo cual en Aira —al revés de lo que ocurre en *¡Bernabé, Bernabé!*— no supone tanto la reformulación del relato histórico como la reformulación de las herramientas que hacen posible la construcción del relato histórico. Volviendo a Garramuño, es precisamente el desvanecimiento de la voluntad de intervención urgente sobre el presente de escritura lo que hace que estas novelas sean novelas de la post-redemocratización y, por ende, lo que las vuelve absolutamente *históricas*: no sólo marcadas por la historicidad sino además preocupadas por la historia; el hecho de que no se ocupen de construir un relato

alternativo de la historia oficial — punto en el que, como mostré en mi análisis, acuerdo — no las convierte de ningún modo en ahistóricas. De hecho, las dos novelas son ejemplos perfectos de *historiographic metafiction*: conservan (aunque cruzan y cuestionan) la distinción entre ficción e historia; subvierten la legitimidad de los grandes relatos a partir de la parodia de género, de la desestabilización de la perspectiva subjetiva, de la detotalización del discurso hegemónico y de la autorreflexividad; trasladan el pasado hacia el presente de escritura a través de las intervenciones del narrador; y, en definitiva, muestran cómo los *eventos* [events] se transforman discursivamente en *hechos* [facts]. Por otra parte, parece haber una contradicción en el razonamiento: cuando Garramuño filia el gesto revisionista con la redemocratización está probando sin querer el carácter histórico del texto (más allá de que podría objetarse también que el afán revisionista no basta para conectar algo con la redemocratización; en rigor, todos los textos de esta tesis — y, en líneas generales, todos los textos que operan sobre el pasado — registran el mismo afán y no todos son textos de la redemocratización). Leídas de manera panorámica, *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* instalan una bisagra, aluden a un punto de inflexión que parece exceder la narrativa de Aira; apuntan a un cambio de orientación en la producción posdictatorial: al momento en el que la literatura se ve confrontada con su imposibilidad de impacto inmediato y reorienta los alcances de su interpelación.

5.3 “POR LO ÁSPERO A LA ESTRELLA”: EL PASADO COMO ESCENOGRAFÍA EN COSA MENTALE DE ANTONIO GIL

La historia se nos derrite en las manos.
Antonio Gil

Contemporánea a *Un episodio en la vida del pintor viajero*, aparece en Chile *Cosa mentale* (1994), una novela que contiene más de un curioso paralelo con la novela de Aira y que, si se adopta una mirada comparativa, permite delinear con mayor nitidez su apuesta estética. También aquí se narra creativamente un fragmento de la vida de un pintor decimonónico real, el peruano José Gil de Castro; también aquí se narra precisamente el fragmento que corresponde al proceso de gestación de su método pictórico; un método que —como el del Rugendas de Aira— da a luz una serie de retratos que perduran como documentos de la época. Como si fuera poco, también aquí el aprendizaje del pintor se lleva a cabo a través del desplazamiento espacial y —tal vez lo más increíble— es en medio de un viaje a la pampa argentina que el personaje sufre un desarreglo de los sentidos que impulsa un cambio en su procedimiento. Pero, más allá de estas coincidencias anecdóticas, la novela de Gil comparte con la de Aira la voluntad de organizar su apuesta narrativa en torno a la ruptura de las pautas del realismo mimético y de la exhibición de los mecanismos representacionales; y, sin embargo, son precisamente estas operaciones de escritura las que ligán el relato —exactamente al revés de lo que ocurría con Aira— con el horizonte de la redemocratización. De ahí que una lectura del texto permita, además de iluminar por contraste, incomodar la prolijidad de la periodización; colocar de nuevo en el centro de la escena el contexto de recepción;

recordar una vez más que el potencial interpelador del pasado depende finalmente de su entrelazamiento particular con el presente de enunciación.

Al poco tiempo de ejercer el oficio, José Gil de Castro descubre —como el Rugendas de Aira— que el arte es una "cosa mentale", que una pincelada de más o de menos puede convertir lo bucólico en sórdido, que es el artista quien imprime marcas a su obra y, sobre todo, que el arte no es el mero receptáculo de una transpolación neutral, sino que obedece a los caprichos del poder y del mercado: en la novela, los retratos no reflejan fotográficamente al retratado; son más bien el espejo de los deseos del comprador. La representación artística —insiste una y otra vez la narración— no es el resultado de un acto de traducción de un significante transparente a un significado unívoco, sino el producto de la óptica particular que estampa la mediación subjetiva del pintor. Como *Un episodio, Cosa mentale* organiza sus reflexiones respecto de la representación en torno a los cuadros de tipos: antecedente de la fotografía, el género activa inmediatamente la ilusión mimética.

Ahora bien, si en Aira la exhibición del entramado representacional apunta a la desestabilización de estereotipos y a la creación de un metarrelato acerca de cómo escribir la nación, en Gil se usa para aludir a un costado siniestro del pasado: a cada retrato visible —compuesto aparentemente según las pautas del realismo mimético— corresponde uno tétrico que se esconde en casa del pintor —y que se vuelve posible precisamente por la ruptura de esas pautas de género. Los cuadros oficiales, los que perduran como documentos de la época, encubren "tiempos de complots, guerras y conjuras. Años de agitaciones y sobresaltos." (58); son en realidad la pantalla detrás de la

que se agazapa lo siniestro. Los retratos no oficiales muestran a los miembros de la Junta convertidos en sátrapas viciosos, a la madre del Director Supremo transformada en una arpía lúbrica, pavorosa y demente; reflejan a los monstruos que engendra el sueño de la razón. Como en un juego de cajas chinas, los ojos del lector reconocen en este punto la estrategia de construcción de la novela: las escenas hilvanan relatos que parecen cuadros; la narración no registra ningún sonido ni indica diálogos. Las escenas se componen de breves pinceladas que forman cuadros detrás de los que se adivina un período turbulento de la historia; un período por el que circula una serie de personajes siniestros, los protagonistas del relato. La novela de Gil esboza la contracara de aquellos documentos que se han eternizado; es un espejo de los retratos sórdidos que se esconden en la casa de Gil de Castro.

Pero la sordidez es cosa del pasado; el fin de la narración es el fin de la pesadilla. Hacia el final, la trama arriba a un escenario cruzado por tranvías eléctricos, torres de cristal de cincuenta pisos y señales binarias eléctricas: "Entra a raudales Satie y la luz de la primavera. Revueltas, son una sola sensación que nos despierta, como en la infancia. El soplo de la maravilla." (203) El cierre del relato es la conclusión del pasado turbio; un pasado que se desvanece frente a la limpidez del presente. *Cosa mentale* construye una metáfora del Chile de la redemocratización; la narración traza el camino que conduce, como dice en el texto Gil de Castro, "por lo áspero a la estrella". El enclave metafórico es tan evidente que casi roza la referencialidad directa: en la novela la pesadilla termina cuando cae el más siniestro de los personajes, el Director Supremo. Por fin "lo áspero" le ha cedido el paso a "la estrella" —símbolo de la patria chilena tal como registra la

bandera nacional. Bien lejos del texto de Aira, en *Cosa mentale* cristaliza el contexto redemocratizador; se cuele el optimismo de la refundación — aunque la visión es exactamente la opuesta a la que en ese mismo momento configura *El viaducto* de Oses. Si en la novela de Aira el contexto de la post-redemocratización se adivina en la manera particular en que se representa la historia; en la de Gil es el horizonte redemocratizador el que organiza la operación. En *Cosa mentale*, el pasado nacional no tiene un contorno definido: la historia pierde espesor, “se nos derrite en las manos”. El fragmento en cursiva que abre el texto inaugura la imprecisión:

Encabalgada entre los últimos años coloniales y el despertar de la República, América vive un período singularmente borrascoso y fantasmal. Es allí, entre la niebla de finales del SXVIII y comienzos del XIX, que hacen su desfile las figuras de nuestros principales héroes y caudillos, conspiradores, santos, brujos, hidalgos y aventureros, en medio de cuyo torbellino surge su retratista, el pintor peruano José Gil de Castro. (3)

Las marcas temporales se difuminan: sabemos sólo que la trama se sitúa entre las nieblas de fines del XVIII y comienzos del XIX, entre la caída del régimen colonial y los albores de la nueva organización republicana; el encuadre temporal diseña un pasado de bordes vagos; una época de límites indefinidos. Otro tanto ocurre con las marcas geográficas: la localización es borrosa; las fronteras trazan un escenario tan impreciso como “América”. La misma indefinición rige el resto del relato: la trama recorre espacios que más tarde se ubican indistintamente en Perú, Chile o Argentina; hay varios fragmentos imposibles de enmarcar en una u otra de estas zonas geográficas, y que remiten más bien a las periferias de aquellas ciudades que comienzan a insinuarse. Difícil de precisar, el pasado se convierte en un mero telón de fondo que acompaña el relato, en el decorado contra el cual

se inscribe la narración; un torbellino contra el que se recorta la trama. El fragmento de apertura recuerda de algún modo los carteles cinematográficos que inauguran las películas históricas del estilo de *Brave Heart*, *Robin Hood* o la más reciente *El laberinto del fauno*: más que cumplir con una función contextualizadora, diseñan una escenografía que contiene la narración. Héroes y caudillos, conspiradores, santos, brujos, hidalgos y aventureros no son tanto índices históricos como figuras ornamentales que permiten la construcción de una atmósfera determinada: la de un pasado borrascoso y fantasmal, que importa más como borrascoso y fantasmal que como pasado. Que los contornos se evaporen y que la historia se deshaga es crucial para los efectos de lectura del relato: el pasado carece de historia; sólo importa como una zona indefinida de turbulencia que contrasta con la limpidez del presente; es la pesadilla de la cual por fin Chile se ha despertado; por lo áspero a la estrella.

Es este rasgo deshistorizador el que contrapone *Cosa mentale* al mecanismo de plasmación del pasado que registran las *historiographic metafiction*s: la novela de Gil elude la especificidad de la historia y vuelve el contexto irreconocible; no delinea, como lo hace la producción que Hutcheon describe, los bordes de dos esferas autónomas —la historia y la ficción— para ensayar luego cruces y puntos de contacto, sino que desde el principio mezcla las dos instancias en una amalgama en la que sólo se advierten un pasado indeterminado y, por contraste, un presente definido; lima el contexto y “deshistoriza” la historia; “la historia se asienta y se empoza” (Gil 109); deviene “historieta” (Gil 62).⁸⁶

⁸⁶ Volviendo a Garramuño, tampoco podría decirse que esta novela sea ahistórica: precisamente, y aunque suene paradójico, es su afán deshistorizador lo que demuestra su ligazón con la historia —con el contexto

Podría decirse que, más que a las *historiographic metafiction*s, la operación de Gil alude a las novelas que Lukács señala como emergentes de la crisis del realismo burgués: el sentimiento de amenaza que por primera vez experimenta la burguesía en 1848, la constatación de que las armas que ha forjado para combatir el feudalismo pueden volverse en su contra y la consiguiente impresión de que el individuo deja de "tener las riendas" del proceso histórico —certezas que son la base de la novela realista clásica— aceleran el pasaje al liberalismo e impulsan una nueva concepción de la historia de la que se borran los elementos de contradicción. Pasado y presente ya no se comprenden de manera dialéctica, sino que se perciben como regidos por las mismas leyes atemporales: concebida como el resultado de una evolución lineal hacia el progreso, la historia deja de tener sentido como foco de comprensión y se convierte en puro decorado; el pasado se vuelve una “colección de curiosidades” (176). Al dejar de lado el “anacronismo necesario” propugnado por Hegel, las nuevas novelas históricas abandonan el buceo hermenéutico del pasado y lo abren a la creatividad subjetiva; el pasado es una etapa que ya se ha clausurado y sobre la que el novelista trabaja a su gusto e impone su propia estructura de pensamiento. Modernizantes —atribuyen a los personajes del pasado las estructuras de pensamiento del presente—, privatizantes —alejan el foco de la esfera pública y lo anclan en lo doméstico— y arqueologizantes —exotizan la historia y la vuelven pura ornamentación—; las novelas que surgen a partir de la crisis del realismo clásico manifiestan una serie de rasgos que bien podrían describir la novela de Gil. De

particular de la redemocratización chilena. La diferencia con la novela de Aira es, sin embargo, evidente: *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* quiebran la ilusión mimética precisamente para poner de relieve el carácter histórico de la representación.

hecho, el principio de construcción de los personajes que Lukács señala como típicos de la novela histórica post-1848 --“inner modernity, outward exoticism” (120)— se ajusta de manera cabal al mecanismo de construcción de los personajes de *Cosa mentale*.⁸⁷

El paralelo con las novelas descritas por Lukács no resulta fructífero solamente para deslindar procedimientos narrativos, sino que sobre todo aporta sugerencias para comprender —siguiendo el análisis marxista respecto de las diferencias genéricas— el tipo de conciencia detrás de la forma narrativa. Para Lúkacs, 1848 quiebra el pacto entre representación, representatividad y realismo: el sujeto burgués ya no parece capaz de corporeizar el proceso histórico; deja de ser un *world-historical individual* y, por ende, ya no puede encarnar al personaje-tipo que sirve de soporte al realismo clásico. Es esta desestabilización de las garantías de la acción subjetiva —el temor a que el hombre no pueda contra la avalancha de la historia— la que impulsa el borramiento de las contradicciones y la obliteración hermenéutica del pasado; en definitiva, es el miedo a que se repita 1848 el que impulsa la amnesia, deshistoriza el pasado e induce el cambio en la representación de la historia que registran las nuevas novelas. Aunque existen diferencias que atentan contra la prolijidad de una analogía, podría decirse que hay más de un punto de contacto entre el panorama posdictatorial al que remite la novela de Gil y el panorama post-1848. Si bien la época inmediatamente anterior a los golpes militares no se rige estrictamente por una concepción antropocéntrica de la historia como la de los comienzos del XIX europeo —ya puede advertirse por lo menos desde 1960 una puesta en

⁸⁷ En este sentido la novela de Gil se acerca a la ficción del tipo de la colección “Narrativas históricas” de la editorial Sudamericana. Volveré sobre esto en los próximos dos capítulos.

cuestión de la noción de "sujeto" que atenta contra la configuración de algo similar a un personaje-tipo — la literatura de fines de los sesenta y comienzos de los setenta, influida por la concepción sartreana de "arte comprometido", se sostiene sobre la fe en la mediación del intelectual. En ese sentido, a pesar de una serie de núcleos que problematizan la relación entre letrado y poder, la literatura de los años inmediatamente pre-dictatoriales registra visos de una confianza en la posibilidad de la representatividad y, por consiguiente, de la representación. Sobre todo en Chile, el triunfo de la Unidad Popular enfatiza la confianza en las posibilidades de la acción subjetiva. Como en 1848, el golpe militar acelera el colapso de la fe en la capacidad del sujeto de ser "agente de la historia", la fragmentación del campo intelectual y la puesta en crisis del realismo.⁸⁸ Como las novelas post-1848, la novela de Gil —epítome de la nueva narrativa chilena— parece responder a este nuevo escenario con una apuesta por una refundación que obture la interrogación del pasado y edulcore los elementos de contradicción.

Para conjurar las secuelas reaccionarias de la crisis de 1848, Lukács aboga por la reformulación del realismo clásico; un realismo que —teniendo en cuenta el cambio de escenario— sea de todos modos capaz de volver a articular literatura e historia y de

⁸⁸ Las diferencias entre ambos contextos no puede, sin embargo, pasarse por alto: la fe en las capacidades subjetivas no es la misma, como acabo de mencionar, a mitad del siglo XIX que a fines del siglo XX; en 1848 el campo intelectual se divide sobre todo en dos grupos antagónicos (las "dos naciones" lukácsianas), mientras que durante las dictaduras parece astillarse en mil pedazos y casi desaparecer; en 1848 entra en crisis el realismo burgués como modo de representación pero permanece vigente la confianza en la representación (y así lo atestigua el naturalismo), mientras que durante las dictaduras no sólo se agudiza la crisis del realismo como modo de representación, sino que se pone en cuestión la posibilidad misma de la representación de la realidad mediante la literatura (cada una de las vertientes a las que alude el término "realismo").

organizar una interpelación gracias a un uso idóneo del anacronismo necesario. Es éste el llamado que atienden las novelas que abordo en el próximo capítulo. Y si construyen — como voy a argumentar enseguida — su apuesta narrativa sobre una reformulación del realismo clásico, la construcción no sería posible sin llevar a cabo una operación como la que realiza Aira sobre el siglo XIX. Si, partiendo de una trama casi gemela, Gil utiliza el pasado como una imagen borrosa a contrastar con el nuevo contexto posdictatorial; Aira vuelve para indagar en sus mecanismos de configuración. Pone al desnudo —y será éste el puntapié de las próximas novelas— las estrategias narrativas que componen el discurso hegemónico del pasado fundacional; esboza un manual de procedimientos que permitirá que gran parte de la ficción actual reoriente el potencial desestabilizador de la literatura y organice una respuesta diferente frente a la crisis del campo cultural posdictatorial.

Además de impugnarla por “despolitizada” y por “frívola”, los detractores de la narrativa de Aira suelen hacer hincapié en su carácter elitista: la literatura airana pierde potencial crítico —suele decirse— porque es una literatura hecha por y para un lector entrenado; un texto de un intelectual para intelectuales; un relato que legitima los mecanismos de autorización de la “ciudad letrada”. Si bien acuerdo con el diagnóstico — es claro que sus novelas son poco legibles para un público inexperto; es cierto que apelan a un “entre nos” del que depende en gran medida el deleite del receptor — creo que es justamente en este diálogo con un lector de élite que radica su potencial crítico. *Es a partir de este diálogo que una serie de narraciones recientes articulan su réplica frente a la*

coyuntura posdictatorial; una réplica que, precisamente, apunta en más de una ocasión a la desarticulación de los mecanismos de legitimación intelectual.

**6.0 CAPÍTULO V: MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS, MIRADAS EN
DIMENSIÓN: MARTÍN KOHAN, CARLOS GAMERRO Y UNA PEDAGOGÍA
DE LA LECTURA**

Pedagogic side of this undertaking: to educate
the image-making medium within us,
raising it to a stereoscopic and dimensional seeing
into the depths of historical shadows.
Walter Benjamin

El año 2000 nos lleva una vez más a la pampa decimonónica; por las novelas de Martín Kohan y de Carlos Gamerro⁸⁹ vuelven a desfilar gauchos, indios, letrados y próceres. Los malones, las tolдерías y los principales tópicos de la literatura fundacional —la interacción entre psicología y paisaje, el choque entre oralidad y escritura, los cruces de civilización y barbarie— circulan los relatos y los insertan de lleno dentro de la tradición estética nacional.

Los cautivos. El exilio de Echeverría narra escenas de la vida de los gauchos que merodean Los Talas, la estancia en la que Echeverría se refugió en 1839 escapando de Rosas y en la que gestó —entre otras cosas— *El matadero*. Vigilados por la sombra del poeta que se adivina detrás de las ventanas del casco principal, los personajes rondan la casa y sólo una chica, la Luciana, se atreve a cruzar el umbral. Lo que ocurre adentro

⁸⁹ La novela de Carlos Gamerro se publica por primera vez en el 2000 en la colección “narrativa argentina” de la editorial Sudamericana y vuelve a publicarse en el 2005 en La Página, la editorial del diario *Página/12*. Todas las citas que se consignan a lo largo del capítulo pertenecen a la edición del 2005.

no pasa de la especulación: en esta primera parte del relato Kohan se detiene solamente en el deambular cotidiano de los gauchos, en los bordes de la pampa. Si la primera sección describe a los cautivos, la segunda —como anticipa el título— se enmarca en la ciudad de Colonia en Uruguay, a la que llega la Luciana en busca de Echeverría, que ha dejado Los Talas y permanece exiliado en el país vecino. La novela de Kohan, como las de Aira, construye una trama ficticia y la ubica en los recovecos de la historia nacional.

El sueño del señor juez no transita un escenario con personajes reales, pero alude sin duda a más de un escenario real: en medio de la pampa, el juez Urbano Pedernera pugna por fundar una ciudad —Malihuel— con su iglesia, su escuela y sus estatuas. Está a punto de acabar la campaña al desierto, ya casi no quedan indios y nada parece entorpecer la demarcación de las fronteras hasta que el juez comienza a soñar. En sus pesadillas los pobladores ponen en jaque sus designios; Pedernera decide entonces imponer la ley para penalizar las acciones del mundo onírico. Pero un día Rosendo Villalba, un gaucho que ha sido especialmente ofendido por los sueños del magistrado, se interna en los confines del desierto en busca de una toltería; la vida entre los indígenas le da las claves para imaginar su venganza.

Epígonos del ciclo pampeano, las novelas de Kohan y de Gamarro deben su ejercicio narrativo —como ellos mismos han señalado en más de una ocasión— a la ficción de Aira: recurren también al siglo XIX como conjunto de herramientas; manipulan procedimientos similares para inventar el relato y, finalmente, echan mano del inventario de dispositivos discursivos que provee la metaficción airana para producir sus propias inversiones y desplazamientos; inversiones y desplazamientos

que cifran su origen en los experimentos formales de Aira, pero que les dan una torsión decididamente política. Si la apuesta de la narrativa de Aira permanece como un motivo de indecisión al margen de sus procedimientos, las narraciones de Kohan y de Gamarro tienen su anclaje en un uso político de esos mismos procedimientos; un uso que — como mostraré a lo largo de este capítulo — se asienta en una reformulación del realismo clásico que apela a una pedagogía de la lectura.

6.1 MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS: LA DISLOCACIÓN DE *LOS CAUTIVOS*

Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban.) [...] Ahora, por ejemplo, iban cabalgando a la par, el uno y el otro, a campo traviesa. (La idea es figurada: faltando señales o referencias que indicaran un sentido determinado, no había manera de establecer si en tal o cual dirección se marchaba a campo traviesa. Y sin embargo estos jinetes presentían, con una especie de instinto animal que acaso les contagiaban las bestias por ellos montadas, que andaban a campo traviesa.) [...] Pero la doma de Orteguita duró casi quince minutos, sin que el caballo se sosegara y sin que se eyectara el domador. (Es nuestra la medición del cuarto de hora. Los paisanos, imprecisos, entendieron que la doma duraba "mucho".) (13- 28)

Dos jinetes que cruzan la pampa inauguran *Los cautivos*; dos gauchos que montados en sus caballos recorren la llanura para unirse al resto de los paisanos que, como ellos, pasan sus vidas a la intemperie. El lector, mientras tanto, espía en los entretelones de la cotidianeidad de estos personajes a los que ya conoce desde la escuela primaria: el

gaucho, hombre de campo que llega a dominar la naturaleza a fuerza de confundirse con ella; la pampa, llena de insectos y animales, sin más relieve que una línea en el horizonte; y en cualquier momento seguramente algún malón que interrumpirá el relato para agilizar la trama y suspender el aliento.

Desde el primer párrafo, el lector de *Los cautivos* sabe qué esperar, y es con la certeza de esa expectativa que comienza el relato: será —como lo es gran parte de la narrativa de/sobre el siglo XIX— un texto acerca de la pampa escrito para deleite del lector urbano y culto. En realidad, la novela de Kohan no sólo recuerda *cualquier* texto del siglo XIX, sino que se asemeja en particular a *un* texto del siglo XIX: *La cautiva*, el poema con el que Esteban Echeverría inaugura en 1837 la literatura argentina —alusión que sugiere el título y no así el encuadre de la ficción, que se enmarca en el momento y en el lugar en el que el poeta escribe, entre otras cosas, *El matadero*. Como en el poema, la narración se recorta contra el escenario de una historia de amor (María y Brian —“los cautivos” del poema/ la Luciana y Echeverría); como en el poema, el derrotero de la mujer (María atravesando el desierto/ la Luciana cruzando la pampa y el río) dibuja el camino de la trama; como en el poema, hay una voz que codifica su saber sobre la pampa (en *itálicas* y notas al pie/ en estructuras parentéticas) y lo hace asequible a un lector ajeno a ese entorno. Lo que anticipa Echeverría en la advertencia bien podría reflejar los principales designios de la novela de Kohan; también él parece querer “pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto” (Echeverría 117); y los títulos que encabezan los capítulos de la primera parte (“La lombriz”, “El chajá”, “Las chicharras”, “Los grillos”) se encargan ya de construir por sinécdoque —al igual que

los que dividen las secciones del poema de Echeverría (“La alborada”, “El pajonal”, “La quemazón”) —esa fisonomía.

Ahora bien, la voz que canta en *La cautiva* porta un saber que se le escapa al receptor, y esta asimetría de saberes —real o fingida— organiza el diseño grafológico del poema: si el cuerpo del texto refiere el contenido rural, las aclaratorias notas al pie aluden a un lector que desconoce —como el de Mansilla en *Una excursión*— la nomenclatura del desierto; un lector al que el poeta puede ofrecerle en octosílabos un universo exótico, que empieza a ser domesticado —al menos ya ha sido procesado, traducido y conjurado— por la escritura del letrado. “Un ojo en el progreso de las naciones y el otro clavado en las entrañas de la sociedad”: el conocido lema echeverriano —sin duda precursor de la tensión entre lo global y lo local que recorre la historia de la literatura latinoamericana— se entrelaza en los versos del poema y se hace patente hasta en la organización formal. Pero si la voz que relata *La cautiva* porta y traduce un saber sobre la pampa, el narrador de *Los cautivos* lo comparte de antemano con su destinatario, que antes de empezar la novela ya es capaz de marcar la extensión del espacio, de medir la longitud del tiempo y hasta de ofrecer una interpretación psicológica del gaucho. El lector de *Los cautivos* ya sabe de lo que habla el narrador, ya conoce lo que va a relatarle y, en definitiva, hace uso del mismo código para develar ese espacio que le es extraño, un código al que el narrador apela y al mismo tiempo refuerza en sus incursiones parentéticas: “Su propuesta les resultaba perversa, irracional, una herejía. (No teniendo normas, razón ni religión, mal podían los paisanos pensar en tales términos. Son palabras con que nosotros traducimos las suyas, para

poder así entender mejor.)”(53) El lector es capaz de incorporar la otredad y, mediante un simple ejercicio de traducción, volverla parte del universo que comparte con el narrador (“es nuestra la medición del tiempo”, “son palabras con que nosotros traducimos las suyas”). *Los cautivos* se abre con un guiño que apela a la complicidad de un “entre nos” (tan diferentes de “aquellos” sobre los que leemos y escribimos) que funda desde la primera línea una alianza entre el escritor y el lector. La escena de apertura se revela así el punto clave de la narración; no sólo porque inicia el relato, sino sobre todo porque es ahí que se diseña el pacto de lectura del que depende la eficacia ulterior del gesto político de la novela.

Pero, ¿quién es ese lector que se bosqueja en el texto? ¿Quiénes forman parte de esa primera persona del plural que lleva adelante la narración? Dejo tan sólo por un momento la escena inaugural para referirme brevemente a las condiciones de producción de la novela. *Los cautivos* se publica en el 2000 en la colección “narrativas históricas” de la editorial Sudamericana, una colección que se lanzó en 1996 como resultado de un estudio de mercado que indicó que las narraciones históricas eran las favoritas de los lectores de clase media y media-alta, especialmente de las mujeres de alrededor de cincuenta años (véase Ludmer “Temporalidades”). En efecto, durante estos últimos años las listas de los libros más vendidos en Argentina reflejan el *boom* de relatos que, en su mayoría publicados en esta colección de Sudamericana, siguen un mismo patrón: son novelas que indagan en la vida privada de algún prócer de la patria; que imaginan detalles de su intimidad que no han quedado registrados en los anaqueles de la historia oficial y que dibujan un costado secreto y débil, en el que el

amor y las mujeres ocupan un lugar primordial. Novelas (algunos ejemplos: *Vida de un ausente*. *La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*; *Luna federal*. *Las mujeres que desobedecieron a Urquiza*; *Camila O’Gorman*. *La historia de un amor inoportuno*) que finalmente generan la impresión de que se puede conocer de cerca el pasado de las celebridades; que construyen, en palabras de Ludmer, una “ficción de intimidad de la historia de la nación”. (“Temporalidades” 93) Como la novela de Antonio Gil, estas narraciones históricas encajan dentro de la descripción lukácsiana de la narrativa post-1848: son modernizantes, arqueologizantes y privatizantes; en definitiva, se sostienen sobre una concepción de la historia en la que el pasado deja de tener sentido como foco de comprensión del presente; se convierte en una etapa clausurada que resulta atractiva sobre todo como escenografía.⁹⁰

Los cautivos no sólo se inserta en esta colección, sino que activa ya desde el paratexto⁹¹ todos los supuestos que dispara: repitiendo el modelo de las otras novelas de la serie, un retrato de Echeverría ocupa el primer plano de la portada y se impone a la fotografía de dos gauchos que cumplen con alguna imprecisa tarea campestre. La contratapa trae una foto del umbral del casco principal de Los Talas, que promete una narración que cruce la puerta de esta estancia de la que el lector probablemente nada sabe, pero que anticipa más de una escena de la vida privada. En la finca —como reseña el texto que sigue a la fotografía— Echeverría se refugia para escribir poemas,

⁹⁰ Volveré sobre las novelas de Sudamericana en el próximo capítulo con el análisis de *Don José* de García Hamilton.

⁹¹ Véase el apéndice para una muestra de la tapa, la contratapa y el índice de la novela de Kohan, y de algunas tapas y contratas de otras novelas de la colección de Sudamericana.

“hay también una mujer que espía” y un autor que “descubre un aspecto inusual de la novela histórica: la intimidad y la subjetividad que le aportan su verdadera dimensión narrativa”. Una mujer, poemas, un retrato en primer plano del rostro del héroe, una puerta cerrada en la que se detiene la lente de la cámara, y un índice que se reparte entre los animales de la pampa y una consignación al detalle de fechas y horarios; el paratexto sugiere lo que el lector busca: un acercamiento microscópico a la cotidianeidad del poeta; la pampa como telón de fondo. Cuando deje de observar el retrato y abra el libro que unas gordas letras en cursiva anuncian como “los cautivos” para aclarar luego que se trata de “el exilio” —la vida secreta, la que se sustrae de la vigilancia pública— “de Echeverría”, el lector ya intuirá el contenido. Una vez empezada la novela, la escena inaugural lo hará asentir más de una vez: cuando compruebe que es “nuestra” la medición del tiempo, cuando acuerde en que los paisanos en cambio sólo dirían “mucho”; cuando entienda lo que es una “idea figurada” y bucee en su imaginación la estampa de algún jinete que casi se confunda con su animal. Y, más adelante, seguirá asintiendo cuando se tope con la superstición de los gauchos, que confunde la divisa punzó con una cinta que ahuyenta la envidia y la mala suerte, y seguramente podrá asignarle algún rostro de los que pueblan su realidad inmediata a la “gente inculta” entre la que el narrador rastrea “, en nuestros días, creencia semejante” (79); seguramente esa misma gente que —como también observa el narrador— antepone un artículo al nombre propio, como la Luciana.

Será por lo evidente de las expectativas que genera el paratexto que uno puede imaginarse la extrañeza del lector cuando avance en la narración y nunca encuentre a

Echeverría. Durante toda la primera sección (“Tierra adentro”) su figura se adivina detrás del umbral de la estancia pero nunca se materializa; la silueta se desvanece cuando una partida de federales finalmente violenta la puerta e irrumpe en la casa. Durante la segunda parte (“El destierro”) su rastro se evapora en la ciudad de Colonia, a la que llegan tras sus pasos la Luciana y el relato, para encontrarse con sus huellas en la piel de otra mujer. Y ni siquiera en el “Epílogo” los repatriadores de cadáveres pueden dar con él; su cuerpo no se aloja en la tumba de ningún cementerio. Es con la constatación de la imposibilidad de conocer al prócer —al que el lector no sólo esperaba conocer sino además conocer en detalle— que se cierra la novela: “Esteban Echeverría nunca fue encontrado. Su cuerpo itinerante, o lo que quedó de él, nunca apareció.” (170)

La frustración será aún mayor cuando el lector haya cerrado el libro y comprobado que, en vez de las anticipadas escenas de amor —que quedan al resguardo detrás de la ventana—, la novela se ha regodeado en escenas de sexo que sólo algunas veces son brutales, pero que son siempre “desviadas”: las de Maure y la Luciana, que resultan (como en realidad se ha revelado desde el comienzo; al fin y al cabo, Maure siempre la llama “M’hija”) padre e hija; y la de Estela Bianco (una prostituta frecuentada por Echeverría) y la Luciana, una escena de lesbianismo en la que cada mujer busca en la otra los rastros del amante perdido.⁹²

⁹² Que dos de las principales frustraciones de expectativas giren en torno a la figura del prócer y al romance entre los personajes tiene aún más sentido si se tiene en cuenta que —como mostraré en el próximo capítulo— las novelas históricas del tipo Sudamericana se organizan siempre sobre un cruce entre estas dos instancias.

El pacto de lectura, tan prolijamente organizado, se quiebra. Seguramente luego de unas páginas el lector empieza a desconfiar y ya no asiente con la misma firmeza cuando se califica a los gauchos de “impíos” o “brutos”. No sabrá de repente si las aclaraciones parentéticas refuerzan su perspectiva, o si francamente se burlan de ella. Y es éste el punto clave de la estrategia de *Los cautivos*: envolver al lector, adentrarse en su terreno y mediante un pequeño desplazamiento —a veces la frustración de sus expectativas, otras un leve cambio de tono— confrontarlo con su propio absurdo, producir un extrañamiento que por un momento lo lleve a percibir —y a tomar la distancia que la percepción requiere— su propio código. En este sentido, *Los cautivos* se ubica sin duda en la línea de la *Entfernung* brechtiana o de la *ostranenie* del formalismo ruso. Voy a detenerme ahora brevemente en la escena que se narra bajo el título “Los indios”, una escena-bisagra que no sólo permite ahondar en este procedimiento de captación-desplazamiento, sino que establece nuevas zonas de contacto con *La cautiva* que expanden el alcance estético-político de la novela.

El punto de inflexión del poema de Echeverría, el que quiebra la estructura e impulsa la metamorfosis del desierto —de abierto, tranquilo y grandioso a sombrío, pavoroso y vasto—, es el malón: “Entonces, como el ruido/ que suele hacer el tronido/ cuando retumba lejano, / se oyó en el tranquilo llano/ sordo y confuso clamor;/ [...] de turba inmensa en el viento/ se dilató sonoro,/ dando a los brutos pavor./ [...] el duro suelo temblaba,/ y envuelto en polvo cruzaba/ como animado tropel [...]” (129) Con la potencia de un trueno los indios arrasan con la población, se llevan cautivas, degüellan niños y celebran un festín con las vísceras del ganado robado mientras se

relamen de sangre chorreante. Ésta, la imagen inaugural de la literatura argentina, funda las líneas de representación que recorrerán el archivo nacional: la doble vertiente de la “barbarie indígena”, la que la convierte en productiva fuente de fascinación estética y en estrategia de manipulación política; la figura privilegiada de la tropografía nacional (Andermann) y aquello que debe ser dominado para apoderarse de la riqueza estatal. “El Desierto es nuestro,” pregonaba Echeverría en la advertencia, “es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”. (117)

También en Kohan los indios prometen ser el núcleo de la fisonomía poética del desierto: no sólo encabezan uno de los capítulos junto con la serie de animales que conforman por sinécdoque la pampa, sino que también acá la irrupción del malón desencaja el fluir del relato. El advenimiento del ataque de los indios en la novela remeda el del poema: “La tierra perforada tembló, estremecida, y los paisanos, acovachados en sus entrañas, se encogieron con temor. Oyeron un ruido lejano pero inmenso, un ruido parecido al de las explosiones o al de los derrumbes”. (89) También aquí los “brutos sienten pavor” ante el confuso ruido que retumba como un trueno lejano y hace temblar el suelo; las imágenes de la novela reproducen las primeras imágenes del archivo estético nacional. Sólo que esta vez lo confuso del ruido se debe a que el malón no es *como* un trueno, sino que *es* un trueno. A lo largo de todo el capítulo los gauchos, refugiados en grutas subterráneas, oyen e imaginan los destrozos: los alaridos de los animales aterrorizados, el estruendo de los árboles devastados, el brillo disparado por el fuego que

seguramente está acabando con sus viviendas, las gotas que se filtran por la tierra y que no pueden ser más que la sangre del ganado masacrado. Cuando finalmente salen a la superficie, el lector comprende que los personajes no acaban de sobrevivir a los saqueos del malón sino a una tormenta eléctrica. Sólo uno de ellos entiende lo ocurrido: la Luciana, la única que puede leer correctamente, la que se encuentra fuera de lugar, la que se corre de la representación del gaucho delineada en la novela; una dislocación que resulta de la alfabetización a la que la somete Echeverría —y enseguida volveré a esto.

La escena del malón pone de manifiesto una vez más la estrategia narrativa de *Los cautivos* —que recuerda a su vez las estrategias de Aira analizadas en el capítulo anterior—: dispara expectativas ancladas en un saber previo —el título “Los indios” anticipa figuras de la barbarie indígena alojadas en el imaginario colectivo; los primeros párrafos crean la atmósfera convencional que enmarca esas imágenes— enseguida las frustra, se desvía e impulsa una desnaturalización de ese saber anterior.⁹³ Pero la escena del malón alude además a la existencia de otro lector: el que ya conocía el poema de Echeverría, el que tiene las destrezas necesarias para entender y disfrutar del desplazamiento; en definitiva, el lector de élite que no ha comprado la novela porque sea un consumidor habitual de la colección que ha lanzado Sudamericana, sino porque la ha escrito Martín Kohan, uno de los integrantes más activos del círculo intelectual local. Aunque apelando a otros recursos, *Los cautivos* prepara para este segundo lector ideal una

⁹³ Como Aira, Kohan repite estas estrategias también en relación con el espacio, el narrador y los otros tipos sociales (el gaucho, el letrado) que circulan la novela; también él organiza un quiebre meticuloso de las pautas del realismo mimético y una prolija ruptura de las representaciones convencionales de cada uno de estos sujetos sociales. No me detengo en cada uno de estos ejemplos para no repetir lo analizado en el capítulo anterior; voy a detenerme solamente en aquellos puntos en los que la novela de Kohan le da una “vuelta de tuerca” a la ficción de Aira.

estrategia similar: activa desde el comienzo un supuesto de grupo (moviliza las expectativas sobre la tradición estética nacional, actualiza las interpretaciones de *La cautiva*), dibuja un guiño de complicidad —dispara en él una fascinación anclada en el reconocimiento de un caudal de lecturas y de saberes compartidos— y luego tensa al límite el código hasta llevarlo al absurdo.

Las estructuras parentéticas admiten entonces una doble lectura, una para cada tipo de público. Las incursiones del narrador en paréntesis apuntan también, aunque de otra manera, al segundo lector: para éste, las aclaraciones —además de ejercer la fascinación del “entre nos” — interrumpen el ritmo del relato (recordemos la introducción: “Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología [...])”); la saturación de saber impide el fluir de la narración (“Ahora, por ejemplo, iban cabalgando a la par, el uno y el otro, a campo traviesa. (La idea es figurada: faltando señales o referencias que indicaran un sentido determinado [...])”); la interpretación deviene una sobreinterpretación (“la doma de Orteguita duró casi quince minutos, sin que el caballo se sosegara y sin que se eyectara el domador. (Es nuestra la medición del cuarto de hora. [...])”). La superposición de narradores —el del cuerpo principal, el que irrumpe en los paréntesis— colma la lectura hasta el exceso, crea un círculo hermenéutico del que no se puede salir, exhibe la asfixia del saber, el agobio de la vigilancia teórica. En definitiva, la novela muestra la imposibilidad de salirse del código —la imposibilidad de dejar la interpretación en suspenso, la imposibilidad de olvidar el conocimiento previo— y, al mismo tiempo, lo

absurdo de un código en el que lo que se codifica siempre en el fondo permanece incodificable, un resto que no puede asirse del todo. Imposible es no explicar, pero toda explicación se toca a fin de cuentas con un imposible: “No se trataba, de más está decirlo, del aceitado mecanismo de un desacuerdo racional. (Hablar, como lo hicimos, de “argumentos” o de “hipótesis” es, incluso, exagerado, es impropio, es una concesión generosa pero inexacta a los atributos de estos hombres.)” (50) El “nosotros” se expande para incluir también al lector entrenado y lo muestra tan ajeno al otro universo —que no puede dejar de traducir— como el primer lector; también portador de un saber que deforma y distorsiona y que —mirado con algo de distancia— roza el ridículo. Como los dos lectores, también los dos narradores finalmente no se distinguen más que en lo formal; los dos apelan al mismo código y comparten el mismo lenguaje, sólo que el que interrumpe en los paréntesis intenta en vano salirse para explicarlo. Los dos narradores y los dos lectores se ven confrontados con la hiperbolización de su propia imagen; la saturación de sí mismos los coteja con su propio absurdo.

En un recorrido diacrónico por la literatura latinoamericana, Hernán Vidal rastrea en el romanticismo los núcleos precursores de la ideología liberal.⁹⁴ En los albores del siglo XIX, el romanticismo latinoamericano —y *La cautiva* es el texto privilegiado en su análisis— propone al mismo tiempo consolidar la nación y europeizarla (la doble mirada echeverriana), homogeneizarla e insertarla en la economía internacional. El romanticismo anticipa el programa que el liberalismo de las últimas décadas del siglo XIX se ocupa de

⁹⁴ Véase Vidal *Literatura hispanoamericana e ideología liberal*. Sigo en este punto a Vidal porque me interesa ahondar en algunas de sus observaciones, pero la hipótesis es compartida por la gran mayoría de los análisis sobre el siglo XIX. Para otros ejemplos en la misma línea, véanse Andermann, Montaldo, Viñas.

implementar; y —en tanto la “subcolonización del interior” es la tarea previa que debe llevarse a cabo para una consolidación eficaz— es el romanticismo el que organiza el inventario tipológico que permite la demarcación de las fronteras del espacio nacional (la apercepción de Andermann). La literatura romántica inaugura la producción de mundos ficticios que construyen tipos sociales para sustentar tres mitos interdependientes: el utópico, que augura un futuro próspero con la integración al mercado internacional; el adánico, que proclama la autenticidad del “espíritu americano”; y el demoníaco, que sostiene la identidad en la denostación de los tipos opuestos. El letrado es —con su labor de escritura, de interpretación y traducción— el primer artífice del inventario tipológico; su acto de traducción es a su vez un acto de legitimación y de autorización de sí mismo; su propia invención como tipo. *La cautiva* no sólo es el primer ejemplo sino el muestrario más transparente de este proceder: la fisonomía poética del desierto apunta a la creación de un patrimonio que será al mismo tiempo fuente de riqueza y fomento de la cultura nacional; el poeta se sitúa como el intérprete de esa fisonomía y el “indio salvaje” el tipo que sirve de vértice a los tres mitos. El poema de Echeverría es la primera manifestación de la ideología que sostiene el Estado liberal de fines del XIX.

Los cautivos no sólo reescribe el texto fundacional de la ideología liberal —si atendemos a la hipótesis de Vidal—, sino que además escribe en las secuelas de la culminación de esta ideología —si atendemos a la hipótesis de Viñas: ⁹⁵ el menemismo.

⁹⁵ Más adelante voy a profundizar en esta idea y retomar la periodización que propone la ficción de Kohan. Avanzo sin embargo brevemente la hipótesis de Viñas para aclarar este punto: en *Indios, ejército y frontera* (1978) Viñas sugiere que la última dictadura militar argentina concluye la implementación de la ideología liberal del XIX; la dictadura es a grandes rasgos la continuación del programa de Roca que es a su vez la

En su (doble) interpelación al lector, la narración pone de manifiesto la persistencia en el presente de escritura del inventario tipológico ⁹⁶ y de la función particular del letrado — la de intérprete, la de traductor — que han hecho posible la hegemonía de la élite liberal en la consolidación del Estado argentino. Aunque probablemente el segundo lector de Kohan guarde una mirada reticente hacia la ideología liberal de fines del siglo XIX, no puede — como ya han demostrado Rama y Althusser — salirse del todo.

Pero si no se puede romper del todo con el paradigma ni evitar reproducirlo sí se puede llamar la atención sobre sus engranajes, y ésa parece ser la apuesta de la “pedagogía de la lectura” que, desde el centro del círculo intelectual, diseña *Los cautivos*. Si no se puede romper del todo con el paradigma sí se puede exagerarlo, llevarlo al extremo, saturarlo; y el exceso — como todo exceso — obliga a un desplazamiento, a una lectura dislocada. La Luciana es — como sugiere la metamorfosis de su nombre, que pierde el artículo hacia el final del relato — el personaje de la novela que condensa el procedimiento: al cruzar el umbral de la casa cruza el umbral de su tipo; aprende a leer; destreza que en la novela significa menos aprender a descifrar el sentido de las letras que aprender a mirar desde otro lugar. Al fin y al cabo, es la única que entiende qué fue realmente el malón, y no porque haya sabido de fenómenos meteorológicos o

aplicación pragmática de los ideales románticos. Unos años más tarde Viñas extiende la línea cronológica y señala — en *Menemato y otros suburbios* — que el menemismo es el clímax de este movimiento histórico; el clímax de la ideología liberal del XIX.

⁹⁶ Evidentemente el develamiento de esta persistencia echa por la borda la concepción histórica sobre la que descansan las novelas de la colección de Sudamericana. La advertencia de algunos núcleos de continuidad entre pasado y presente es la otra cara — es en rigor la condición de posibilidad — de la interpelación al lector. En este sentido, la advertencia no sólo produce al lector contemporáneo un extrañamiento respecto de su discurso sino también respecto de su concepción de la historia. Volveré a esto en la última sección cuando analice el uso del anacronismo necesario.

antropológicos —saber que, por otra parte, le ha sido adjudicado al gaucho al menos desde Sarmiento— sino porque supo colocarse por fuera de las expectativas, leer dislocadamente.⁹⁷

En un artículo de 1998 ⁹⁸ Kohan ensaya una lectura de las novelas de César Aira que en más de un sentido anticipa el derrotero de sus propias novelas. Leyendo a Aira, Kohan enuncia el procedimiento que habrá de practicar él mismo: la “saturación de la mismidad”. Lejos de escapar a los cánones que desde Sarmiento consagran la significación del espacio, la pampa de la ficción de Aira reproduce —para Kohan— cada una de las estrategias de construcción del desierto decimonónico; se configura a través de la acentuación de sus características. Es por eso que los personajes del ciclo pampeano se la pasan experimentando pasajes y cruzando fronteras para encontrarse siempre con lo mismo —resultado que acaba precisamente con la posibilidad de la frontera (que necesita, para poder ser trazada, de la diferencia) y, por ende, con la posibilidad del Estado-nación (que requiere a su vez, para consolidarse, de la operatividad de las

⁹⁷ Esta pedagogía de la lectura está en el centro de *Dos veces junio*, la novela que Kohan escribe en el 2002, en la que la narración se desdobra para relatar dos junios: el de 1978 y el de 1982; dos junios que son dos fracasos de la dictadura militar: el primero, porque se enmarca dentro del único partido que Argentina pierde en el mundial; el segundo, porque asiste a la derrota de Malvinas y anticipa el colapso del régimen. Los junios son además dos porque son dos las Argentinas cada vez: la Argentina de superficie y la Argentina latente; la del fervor patriótico del mundial y la que se agazapa en la clandestinidad; la que cubre Malvinas con un manto heroico y la que es víctima de su violencia subterránea. Y es en este sentido que la novela es una novela de aprendizaje: relata cómo el narrador —un soldado conscripto que no conoce del todo los engranajes del régimen— aprende a leer; cómo al correrse de lugar puede armar una constelación de sentido con los objetos diseminados por el texto (un anillo de bodas que brilla en el pavimento, una chica desnuda que corre por las calles desiertas durante el partido, un apunte sobre un cuaderno interno del ejército, un niño criado por un matrimonio estéril). Los objetos están ahí, al alcance de todos —de ahí la insistencia en la creación de un “efecto de realidad” a lo Barthes reforzado por las cifras que encabezan los capítulos—; sólo hay que desautomatizar la percepción (como el hombre que escucha música clásica durante el partido, gesto que repite el soldado al cerrarse la novela) para poder verlos y colocarlos en una red de sentido. Como *Los cautivos*, *Dos veces junio* es un manual de aprendizaje en el que el lector aprende a leer —dislocadamente— a la par de un personaje.

⁹⁸ Véase Kohan en Dubatti.

fronteras). Es en esta doble imposibilidad que los textos de Aira ponen en ficción el desencuentro entre la modernidad y la Argentina, entre los proyectos modernizadores y su eficacia en la implementación de un programa exitoso de nación; la saturación de la mismidad pone en evidencia el absurdo.

En el capítulo anterior indiqué los desacuerdos respecto de los usos de la narrativa de Aira: sus procedimientos de inversión y desplazamiento ¿apuntan —como sugiere Garramuño— al cuestionamiento de las identidades que pueblan el imaginario nacional o buscan solamente —como propone Contreras— impactar en la esfera de la literatura? La cuestión sólo podría discernirse —como concluí— apelando a los efectos de recepción, y es en este sentido que la novela de Kohan opera una torsión sobre la narrativa airana. Ya desde el paratexto se vuelve evidente que los procedimientos de *Los cautivos* ensayan una interpelación al lector; que la saturación de la mismidad se orienta a la producción de un extrañamiento; que la novela diseña una apuesta narrativa que busca rebasar la autonomía de la esfera estética, y esta posibilidad se asienta necesariamente en un juego de tensiones con el receptor.

6.2 MIRADAS ESTEREOSCÓPICAS: CARNAVAL Y PARODIA EN *EL SUEÑO DEL SEÑOR JUEZ*

-Y ahora digamé, por favor,
¿qué quieren decir los sueños?
-¿Qué es esto? ¿Una payada?
-Algo así, pero no con usted.
Carlos Gamerro

En 1933 un grupo de *gangsters* recorre el territorio estadounidense buscando nuevos asentamientos. Poco a poco, la nación ha ido cobrando forma y definiendo sus fronteras. Pero, en algún remoto lugar del sur, todavía existe una plantación que perdura sobre la base de la esclavitud. Obedeciendo a un impulso moral, la hija del jefe de la partida decide quedarse, liberar a los esclavos y convertirlos en una comunidad regida por la democracia; incorporar los resabios de un pasado premoderno a la perennidad del espacio nacional. Testigo del cambio de era, el único reloj de la plantación deja de marcar la hora cuando los dueños de la hacienda pierden el control. Por un momento, mientras se reorganiza, la comunidad permanece suspendida fuera del tiempo –una ucronía– en un lugar imaginario dentro de un territorio en formación –una utopía.

Manderlay, la película de Lars von Trier, parece más un experimento científico que uno estético: hay un laboratorio idealmente construido, cerrado a los estímulos externos (*Manderlay*, la plantación); están los elementos constantes que garantizan el buen funcionamiento (una casa principal, un lugar donde reunirse, un jardín que no se toca, unas tierras que cultivar; la escenografía mínima marcada con tiza sobre el suelo); están las variables dependientes que se someten a un cambio (los personajes-tipo del relato: los blancos opresores, la blanca idealista, el blanco apostador, el negro llorón, el negro orgulloso, el negro hablador, el negro camaleón); y están también las variables independientes que impulsan la acción y generan reacciones en los otros elementos (la libertad, la igualdad, la justicia y la democracia). *Manderlay* es un experimento sobre cómo responden los miembros de una comunidad a los estímulos de la democracia; sobre cómo reaccionan los individuos cuando se los confronta con la

posibilidad de la libertad; sobre cómo actúa un territorio cuando se lo convierte en parte del espacio nacional. Y si el director es el científico que monta el experimento, el espectador es el “observador neutral” de las acciones y reacciones; el que mira, juzga y evalúa. Ahora bien, la sensación de simultaneidad es —indica Benedict Anderson— clave para imaginar la nación. La certeza de que todos sus miembros coinciden en un tiempo “homogéneo y vacío”, en un tiempo que los une y atraviesa, es fundamental para crear la percepción de pertenencia; ajustar el reloj es el primer paso para que una comunidad se transforme en una nación. Será por eso que la primera asamblea de la nueva comunidad somete a debate público la hora, vota democráticamente una de las propuestas y echa a andar las agujas.

También un reloj —parado— custodia Malihuel, un pueblo imaginario de algún rincón de la provincia de Santa Fe. Corre el año 1877, bisagra que anuncia el comienzo de la consolidación del Estado liberal en Argentina, y el juez de paz Urbano Pedernera intenta convertir el rancherío en ciudad; lograr que ese territorio que aún es parte del desierto cruce la frontera y sea una pieza del espacio nacional. Las agujas del reloj no marcan aún la hora; el pueblo no se ha incorporado todavía al espacio de la nación; permanece fuera del calendario, igual que Manderlay antes de que se aboliera la esclavitud. Como von Trier, Carlos Gamerro lanza en su novela un experimento. Malihuel —un escenario mínimo con una escuela, una pulpería, un juzgado, un calabozo, algunos ranchos y un mangrullo— recuerda a Manderlay. *El sueño del señor juez* hace una maqueta de la fundación nacional y deja que los elementos que la componen se pongan a

interactuar; un modelo a escala del momento que precede la formación de la Argentina moderna.

En todo experimento hay un elemento que se introduce para desestabilizar el ambiente previo e impulsar cambios. En Malihuel es el sueño. Cada noche y cada siesta el juez Urbano sueña que los habitantes del pueblo llevan a cabo acciones que de día serían delitos: roban ganado, mancillan los edificios públicos, contrabandean con los indios. Claro que el delito ha sido siempre una herramienta útil en la demarcación del Estado: no sólo —como diría Marx— porque alimenta toda una serie de ocupaciones rentables (jueces, abogados, policías, académicos, sociólogos) sino sobre todo porque ayuda a trazar las fronteras mismas del Estado. Concepto exclusivo-inclusivo, separa al delincuente del “buen ciudadano”, y en ese ejercicio de separación pone en juego la existencia de los dos términos; la ley no es sólo un instrumento que garantiza el funcionamiento del Estado sino además un instrumento que organiza su delimitación. La Argentina decimonónica no es una excepción: desde Hernández a Cambaceres, la literatura de fin de siglo demuestra la centralidad de la ley y el crimen en la consolidación del Estado moderno. Urbano Pedernera —antes comandante ahora juez de paz— alude con su nueva profesión al cambio histórico: en la incipiente Argentina liberal la ley es el sucedáneo de la leva; quien porta el saber legal ejerce la hegemonía política y social. Pero hay un problema: las acciones de los sueños no figuran en el librito de instrucciones que Urbano sigue a rajatabla; no han sido codificadas por el saber legal. Y sin embargo (o tal vez precisamente por eso) los delitos oníricos perturban al juez e interrumpen sus deseos

de modernización; lo molestan de tal manera que obstaculizan la continuidad de su empresa. ¿Qué hacer entonces?

La novela de Gamerro hace de esta incertidumbre la base de su experimento: ¿qué pasaría si en el momento en el que está a punto de lograrse la consolidación del Estado se introdujera un elemento disruptivo que atentara contra el éxito de la operación? ¿Qué pasaría si en el momento en el que se está por imponer una hegemonía anclada en la ley irrumpiera un elemento absurdo que escapa al saber legal y lo confronta con su propio vacío? *El sueño del señor juez* es la textualización de una payada en la que los contrincantes —el letrado y los gauchos; el representante del poder oficial y sus subalternos— luchan por la hegemonía. Y quien gane la batalla va a ser en la novela quien consiga la hegemonía sobre ese saber aún no codificado (aún no normalizado ni utilizado como eje de regulación) que es el campo de lo onírico; quien domine los sueños dominará la ley y tendrá el control sobre el Estado. De ahí que el texto se abra con una negociación: el juez Urbano acusa al gaucho Rosendo Villalba de haberle orinado en sus sueños de la noche anterior las paredes del juzgado:

—Y, vos, gaucho bruto, andá diciéndome qué hacías acá ayer a la noche miándome las paredes a lo perro. [...] ¿A ver? Decí que no fuiste. ¿A ver? Estoy esperando. [...]

—Con todo respeto don Urbano, yo a la noche no me moví del rancho. Si alguno le vino con cuentos...

—Yo te vi, yo mismo, con estos ojos. [...] ¿Qué te creíste que no me voy a enterar de lo que pasa en mis propios sueños?

—Don Urbano, le juro que yo no fui. Se habrá confundido en la oscuridá.

—¿Ah, sí? Estaba clarito como el día, fijate vos.

—Disculpémé si no lo seguí bien, pensé que me dijo anoche. Anoche no había luna.

—No habría pero igual se veía todo.

La duda había empezado a aparecer en los ojos del reo. El juez intercambió con el sargento un guiño cómplice. [...]

-Mire, si fue así le pido disculpas —balbuceó confundido el reo—. Le aseguro que no hubo intención...

[...] Una vez que el sargento trajo papel y tinta comenzó a instruir el sumario, copiando laboriosamente las frases del manoseado librito de instrucciones. [...] -Hay que firmar primero. ¿Tenés quién te firme? Qué vas a tener, si son todos analfabetos acá. A ver, sargento... (10-11)

El sumario se cierra con la firma del sargento que, sustituyendo la de Rosendo, certifica el documento a través del cual el gaucho se confiesa culpable y acepta la pena de un mes de trabajo voluntario. El fragmento escenifica la tensión por la hegemonía que recorre la novela; la afrenta que Rosendo lleva a cabo en los sueños del juez se traduce en un delito que se somete a las leyes de verificación empírica que rigen el mundo real y que sostienen el aparato jurídico: Rosendo es culpable porque cometió un crimen y hay un testigo (el propio Urbano) que puede corroborarlo. El juez parece haber sorteado el obstáculo mediante una transposición directa del terreno de la realidad al terreno de lo onírico. Pero Rosendo capta la estrategia y, por un momento, la balanza se inclina a su favor: la noche anterior no había luna; es imposible que el testigo haya podido ver; y, si el testigo no puede certificar lo que ha visto, la prueba del delito tambalea. En la novela el crimen de Rosendo escapa a la lógica del saber legal y desafía el ejercicio de su hegemonía. Es entonces que el juez decide desplazarse por un instante a la lógica no-causal del otro mundo —en el sueño no es necesario que haya luz para que se vea— y apropiársela para imponer su poder. Finalmente el aparato legal logra cooptar el elemento disruptivo, ejercer su control y normalizarlo para reforzar su dominación. La escena no sólo alude a la inmadurez del Estado-nación que recién empieza a adivinarse y a las tensiones que

preceden la consolidación, sino también a cómo la parafernalia jurídica —con sus testigos, su retórica, su manual de instrucciones, su ceremonial— ejerce hegemonía más allá del contenido del código legal. Aunque la ley exceda lo racional; aunque no se aplique de manera idónea (no hay forma de verificar las pruebas, otra persona firma la confesión del acusado), se impone. Porque lo que importa no es tanto la ley como el acto de ejercerla; no tanto su contenido enunciativo como su función performativa. El que porte el saber legal y el que administre la ley del Estado —el que pueda hacer un uso ostensible de su aparato retórico— detenta la autoridad. Con este aprendizaje Urbano parece haber resuelto el problema: de ahí en más en la primera parte de la novela rige su saber por sobre el saber del gaucho —su saber de letrado por sobre el del viejo Santoro, el sabio del pueblo que conoce el mito de origen del sueño y proclama la inocencia de las conductas del mundo onírico; el saber escriturario por sobre el de la tradición oral.⁹⁹

Hay un punto en *Manderlay* en el que se quiebra la norma; un punto en el que la democracia cae por su propio peso. Una tormenta acaba con las cosechas y por varios días los miembros de la comunidad sufren la escasez y el hambre; una niña se enferma de neumonía, una anciana roba la comida de la enferma, y la niña (probablemente a causa de su condición y no del hambre) muere. Adentrados en los mecanismos de la democracia, los miembros de la comunidad lanzan una votación y

⁹⁹ La escena recuerda aquella escena de *Pedro Páramo* en la que Fulgor Sedano levanta el acta contra Toribio Aldrete, una escena en la que la ley escrita va desplazando su valor hasta perderlo: primero acusador y acusado reivindican el poder de sujeción del documento, luego celebran el acta, después concluyen en su inutilidad y finalmente el acusador —convencido de la futilidad de los papeles— termina por ahorcar al acusado. Si en la novela de Rulfo finalmente prima el valor de la oralidad por sobre el de la escritura —la escena que muestra la ineficacia de lo escrito en Comala contrasta con la operatividad de la oralidad en el texto— en la de Gamerro la polarización, en esta primera parte, se invierte. Los saberes de la modernidad avasallan los de la tradición; se impone la ley del Estado.

deciden que la anciana merece la pena de muerte. La escena es el punto de inflexión a partir del cual el experimento de la película se desboca. La adopción a rajatabla de la democracia ya no deriva sólo en el absurdo (como cuando se vota por unanimidad que uno de los ex esclavos deje de reírse de sus propios chistes) sino incluso en la violencia y la muerte.

Algo similar ocurre en *El sueño del señor juez*. Advertidos de los dispositivos que aseguran la hegemonía, los habitantes del pueblo comienzan a indagar en su propio mundo onírico: una mujer sueña con que otra le roba al marido, un vecino sueña que otro lo asa como una res y otro inventa sueños —que por supuesto nadie puede comprobar— en los que los lugareños le deben animales o le regalan comida; ni bien descubren que pueden ser dueños de sus sueños, los paisanos intentan volverse dueños de la ley. Pero si todos a la vez ejercen el saber legal la comunidad bordea el colapso: si todos los delincuentes se convierten al mismo tiempo en buenos ciudadanos se desdibuja la noción de buen ciudadano; si todos los subalternos se vuelven hegemónicos se derrumba —por definición— la hegemonía; si todos a la vez se convierten en sujetos estatales tambalea la continuidad del Estado. Malihuel deviene una hipérbole del universo de Agamben: se han actualizado simultáneamente todos los “*homini sacri*”; la delimitación de un centro por oposición a una periferia se ha tornado entonces imposible; la totalidad del “campo” ha llegado a coincidir con la totalidad del “poder soberano” y el sistema está pronto a derrumbarse. El experimento se encuentra al filo del fracaso. Justo entonces Urbano sueña que tiene relaciones sexuales con la mujer de Rosendo, y éste decide irse del pago; su vida en las tolderías indígenas volverá a torcer el rumbo del ensayo.

“Hasta los indios no alcanza/ la facultá del gobierno” (Hernández 83) dice el gaucho Martín Fierro cuando –agobiado por los abusos de la autoridad– decide romper el instrumento e internarse en el desierto. La primera parte de *El sueño del señor juez* concluye precisamente allí donde termina “La ida” en el poema de Hernández; como Cruz, Fierro y sus respectivos hijos, Rosendo –víctima una vez más del efecto de diferencia entre la ley y su aplicación (Ludmer *El género gauchesco*)– se va del pago. Cruz, Fierro y Rosendo quiebran con su grupo de pertenencia para buscar en el mundo indígena las claves de una ley diferente; se colocan deliberadamente fuera de la esfera del (todavía no del todo consolidado) Estado moderno.

Pero los resultados son bien diferentes. “La vuelta” canta en 1879 –con el desierto definitivamente conquistado– la conversión del pícaro en ciudadano; del delincuente en cantor; del “gaucho malo” en “gaucho patriota”. Martín Fierro recupera su guitarra para dejarles a sus hijos su legado; su relato es el relato de su interpelación ideológica como sujeto del Estado. Y el instante de interpelación es el instante en el que reconoce su pertenencia a la comunidad nacional en la figura de la cautiva que está siendo maltratada por los indios. Rescatar a la cautiva es el doble invertido de romper el instrumento; es el “instante borgeano” –ese instante en el que el hombre cobra súbita conciencia de su destino– a partir del cual Fierro decide tejer su alianza con el Estado, incorporar como propia su moral heterónoma, acogerse a su ley. De ahí en más se organiza la vuelta al seno familiar regido por la doctrina liberal del Estado consolidado; el pasaje en el que el poema se convierte de denuncia en programa.

La experiencia de Rosendo es una prolija inversión de la de Fierro en clave airana: en lugar de con indios despiadados que lo aprisionan, se topa con despojos deshilachados que no tienen qué comer y que huyen aterrorizados a medida que se abre paso. En lugar de con una cautiva maltratada, se encuentra con dos: un travesti que le cuenta sus biografías imaginarias y una mujer que está ahora a cargo de la toldería. Si la cautiva de Fierro impulsa la vuelta a la ley del Estado, la de Rosendo le da sin saberlo las herramientas para subvertirla. Intentando explicarle en qué consiste la representación teatral le brinda la clave para ganar la hegemonía definitiva sobre el mundo onírico: “Vas al teatro y estás como soñando despierto, y tu sueño es lo que esas personas disfrazadas hacen ahí adelante, y cuando la obra termina se encienden las luces y despiertas”. (65) En vez de a “hacerse amigo del juez”, lo que Rosendo aprende en su excursión al desierto es a trastocar —mediante la llevada al extremo del saber del letrado— su poder. La tercera parte de la novela revierte así la primera: cuando Urbano se acuesta, los habitantes de Malihuel lo desnudan, se burlan de sus atributos, lo hacen volar por los aires, le hacen parir un hombre; tensan al límite el simulacro del sueño; y por la mañana vuelven al orden diurno. El carnaval generalizado rinde sus frutos; la hegemonía no se anula sino que cambia de manos; el “campo” se resignifica; centro y periferia se reciclan; se invierte la valorización del inventario tipológico. Cuando meses más tarde se hace la ceremonia de fundación del pueblo, el juez la preside como pidiendo disculpas, cede su tierra a los paisanos y se esfuma.

En la última escena de *Manderlay* vuelve a irrumpir el reloj: una vez que colapsa el experimento, Grace intenta escapar de la plantación pero pierde el coche de su

padre por llegar tarde a la cita. Si hay algo que no puede someterse a debate público es la medición de las horas, recuerda burlonamente la voz en *off*; y la advertencia es menos una advertencia sobre el carácter universal del tiempo que sobre los vacíos de la democracia y las limitaciones del Estado-nación moderno. En *El sueño del señor juez Urbano* intenta, antes de irse definitivamente del pueblo, darle cuerda al reloj parado; pero la esfera se resbala de entre sus dedos y se astilla en mil pedazos contra el suelo. El experimento ha concluido; Malihuel ha logrado subvertir las leyes que rigen la incorporación al espacio nacional; permanece fuera del tiempo. Como en la novela de Kohan, la saturación de la mismidad acaba por producir un desplazamiento. En clave paródica, el texto de Gamarro revisita la gestación del Estado liberal moderno; la mirada burlesca exhibe los dispositivos que aseguran su hegemonía y desnaturaliza su legitimidad.

6.3 MIRADAS EN DIMENSIÓN: CAUSALIDAD Y ASFIXIA EN LA NARRATIVA DE GAMERRO

Pero ya Bakhtin anunciaba en su estudio sobre Rabelais el carácter efímero del carnaval: el mundo paralelo tejido por una lógica diferente a la de la Iglesia y el Estado se interrumpe una vez concluido el tiempo de la fiesta; la abolición de jerarquías, el derrocamiento del orden y la subversión de valores son sólo provisorios y encajan dentro —y Stam diría: contribuyen a la perpetuación— del esquema dual del mundo medieval. El carnaval de Malihuel no será la excepción: en el último párrafo de *El sueño del señor juez* el narrador proyecta su mirada hacia el futuro y anticipa que los vecinos convertirán la

simulación en una fiesta de una vez al año. El tercer domingo de marzo los lugareños descuelgan la estatua de Urbano —que deliberadamente ha quedado sin soldar— y repiten las acciones de aquel sueño colectivo con el que finalmente habían logrado sustraerse al poder del Estado. La estatua se deposita en su lugar al amanecer, y el rito se suspende hasta el próximo año; el carnaval se convierte en un ritual cronometrado por el tiempo moderno del Estado. Lo que el narrador profetiza es que poco a poco Malihuel deja de ser una utopía e incorpora las leyes del espacio nacional; poco a poco la subversión carnavalesca deja de ser eficaz.

La profecía se cumple: en *El secreto y las voces*, la otra novela en la que Gamorro revisita el mismo espacio, Malihuel ya es una parte funcional del Estado argentino de alrededor de 1990: la pulpería es un bar; un hotel bordea la laguna; las multinacionales están por acabar con la fábrica de fideos local y la estatua de Urbano ha sido definitivamente soldada a su caballo. El experimento de *El sueño del señor juez* no termina con el cierre de la novela; en *El secreto y las voces* Gamorro ensaya una segunda parte que contiene a su vez dos pequeños experimentos que tienen de nuevo a Malihuel como escenario. El primero, de corte policial, podría formularse como lo hace Fefe —el personaje principal— al comienzo del relato: ¿qué pasaría si en un pueblo chico en el que todos se conocen se hubiera cometido un asesinato? ¿Qué pasaría si ese crimen hubiera ocurrido hace veinte años y todos los habitantes hubieran estado al tanto? El segundo experimento es el que desemboca precisamente en ese asesinato y transcurre por ende veinte años atrás; es el “curioso experimento con seres humanos” (239) que lleva a cabo el jefe de policía de Malihuel en 1977 y que podría enunciarse de este modo: ¿qué pasaría

en un pueblo que se ha plegado a las leyes del mundo moderno si irrumpiera un elemento disruptivo que le recordara el triste origen de su modernidad y pugnara por cambiar el modelo? *El secreto y las voces* es la narración superpuesta de estos dos experimentos: la anécdota principal se enmarca cerca de 1997 cuando Fefe, un hombre que de pequeño pasaba los veranos en Malihuel, decide volver al pueblo para interrogar a los lugareños sobre un homicidio perpetrado hace veinte años; a su vez las respuestas de los vecinos retrotraen la narración a 1977 cuando el jefe de policía asesina— a sabiendas de todos— a uno de los habitantes cuya voz disidente entorpece los designios de la gente más importante de la ciudad. *El secreto y las voces* es una serie de testimonios confusos, contradictorios y esquivos (las voces) de los que Fefe logra finalmente extirpar una historia (el secreto). La *y* que divide los sustantivos del título tiene menos un valor de conjunción que un valor temporal: primero hay un secreto (un asesinato que todos conocen) y luego vienen las voces (el palabrerío que encubre el secreto; que permite que el asesinato quede en el olvido); la *y* tiene también —certeza que dispara la novela— un valor causal que permite la lectura al inverso del título: hay voces y por eso hay un secreto. Y ésa es precisamente la conclusión a la que llega Fefe: “El crimen perfecto es justamente aquél que se comete a la vista de todos, porque entonces no hay testigos, sólo cómplices. [...] Darse cuenta de que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés. Que el silencio también viaja de boca en boca.” (232) Hacia el final de la novela los dos experimentos tienen sus respectivas respuestas: la muerte (el secreto) y la amnesia (las voces); si hay un elemento disruptivo se lo elimina con la

complicidad de todos y, una vez eliminado, será un secreto que permanecerá en el olvido gracias a la proliferación de voces que entorpecerán la recuperación de la memoria.

Si *El sueño del señor juez* es una sinécdoque de la Argentina decimonónica, *El secreto y las voces* es una historia en miniatura –mucho menos alusiva, mucho más evidente– de la Argentina reciente. El relato que finalmente Fefe despeja de entre la maraña de confusos testimonios contiene todos los elementos del pasado nacional cercano. Un breve resumen: Darío Ezcurra es un “subversivo” que escribe panfletos políticos en el periódico local. En 1977 el jefe de policía recibe la orden de aniquilarlo; un terrateniente que se ve amenazado por la doctrina anticapitalista de Ezcurra colabora con la muerte; todo el pueblo lo sabe y consiente. Durante una noche en la que a un partido del mundial de fútbol se le suma una actuación de Sandro (cantante popular famoso en los setenta por sus baladas de amor; todo un epítome de la privatización de la vida pública de la época), Ezcurra es secuestrado en medio de la euforia de las celebraciones, torturado, asesinado y luego arrojado a la laguna. Su madre es la única que lo busca y, desesperada, enfrenta a los habitantes del pueblo que la bautizan “la vieja loca” –el mismo mote que se ha usado desde la dictadura para deslegitimar a las Madres de Plaza de Mayo– hasta que finalmente el comisario la mata y la hace también desaparecer. En 1983 sobreviene una inundación que arruina y pierde todos los documentos del pasado; a partir de ahí sólo quedan voces cómplices que eluden la historia, confunden versiones y tergiversan los hechos. Al final del relato Fefe, que además es ex combatiente de Malvinas, descubre que Ezcurra era su padre y deja Malihuel resuelto a unirse a H.I.J.O.S. y a empezar una causa judicial. La historia de la novela es una prolija historia en miniatura de la historia del país;

los dos experimentos apuntan a despejar las dos incógnitas que acechan la Argentina reciente: cuál fue el papel de la responsabilidad civil durante la última dictadura y cómo se puede narrar la historia desde el vértice del paradigma de la memoria.

Pero no voy a ahondar en la resolución ficcional de estos interrogantes; me interesa más bien rescatar la periodización que Gamerro construye en la intersección de *El sueño del señor juez* y *El secreto y las voces*. La historia de Malihuel —la historia argentina— se traza en la confluencia de tres momentos: la consolidación del Estado liberal a fines del siglo XIX, la última dictadura militar —el momento en el que sueldan la estatua de Urbano “no fuera a ser que los milicos lo tomaran a mal, tan ilusionados que estaban con los festejos de la conquista del desierto [...] nuestro fundador, héroe de la guerra santa contra el bárbaro que cien años después sus camaradas de armas vuelven a derrotar.” (Gamerro *El sueño* 216)— y los noventa con su amnesia particular —hecha posible por el borramiento del 83— en que la proliferación de voces sobre el pasado reciente lo convierten en el mejor guardado de los secretos (“Esperaba una conspiración de silencio, no una de locuacidad” (73)). La periodización que proponen estas dos novelas se extrapola a la ficción de Gamerro en general y diseña una causalidad estética que acaba por conectar los tres momentos —una causalidad que oblicuamente remite a la hipótesis enunciada por Avelar respecto de las dictaduras militares como transiciones del Estado al mercado.

Así, *La aventura de los bustos de Eva* es el relato que en 1991 el exitoso gerente de finanzas de la empresa Tamerlán e hijos hace de su pasado montonero, un relato disparado por el póster del Che que su hijo colgó en su pieza y con el que busca conjurar

la historia de su militancia para asegurar que no vuelva a repetirse. El recuerdo se remonta a 1975 y recupera en clave de novela de aventuras la tensión de la época corporeizada en la figura de Eva Perón. Cada una de las imágenes de Evita encarna una posibilidad de la historia: la “Evita guerrillera”, la “Evita señora de los pobres”, la “Evita provinciana”, la “Evita actriz de radioteatro”, la “Evita antioligárquica” y la “Evita embalsamada” se cruzan a lo largo del relato y confluyen en un burdel en el que los clientes eligen la encarnación que prefieren. En un tono siempre paródico, la novela sitúa en 1975 los dos núcleos que la historia se encargará de desplegar: el origen de la violencia dictatorial y el vaciamiento ideológico del peronismo que deviene en el menemismo. Finalmente, de entre todas las imágenes de Eva, se impone la de Evita como una “*self-made woman*”, y *La razón de mi vida* se lee como un libro de autoayuda empresarial; la biografía de conversión en mujer política deviene una biografía de conversión en mujer de negocios.

El absurdo ideológico en el que desemboca el peronismo sirve de marco a *Las islas*, donde una versión en órgano Yamaha de la marcha peronista oficia de música de espera en la SIDE menemista. Es 1992 y Tamerlán e hijos ya copa una torre de cristal en Puerto Madero, enfrente de la que ocupa *Surprise*, una multinacional de origen español que hace de sus operaciones en Argentina un epígono de la conquista en su 500 aniversario. En el centro de este escenario hipermóderno Felipe Félix (Fefe en *El secreto y las voces*) recorre una vez más una serie de testimonios deliberadamente distorsionados para despejar un asesinato. Entre la proliferación de voces asoma una, la de una chica que estuvo detenida durante la dictadura militar, que provoca un quiebre en el personaje y en la narración. A

partir de su testimonio Felipe no puede dejar de rememorar su pasado en Malvinas y esta memoria se adueña casi por completo de la trama; la absurda empresa de recuperación de las islas remite a la empresa absurda de la modernización tal como la planteaba la dictadura argentina, ridiculez de la que deja constancia el diario del mayor X, jefe de un centro de detención clandestino y más tarde jefe de un regimiento en Malvinas. La novela se transforma en un mundo esquizofrénico en el que todo lleva la marca indeleble de las islas. El final del texto pone en abismo la estrategia de la narrativa de Gamero: agobiado por los recuerdos, Felipe intenta dormir arrullado por un cuento de hadas. Se trata de la fábula de una princesa que se convierte en sapo y que sólo va a salir del mundo de los sapos cuando realmente aprenda a apreciarlo; cada mañana se despierta creyendo que por fin ha logrado querer el lugar y se ha producido la metamorfosis, pero al abrir los ojos ve su piel escamosa y se encuentra con su esposo-sapo durmiendo babeante a su lado. Como del mundo de la fábula, del mundo esquizofrénico de la ficción de Gamero no se puede salir; las novelas refieren unas a otras en un laberinto especular. Desde que su propio pasado aflora de entre los testimonios falseados en *Las islas* Felipe está “condenado a recordar” (475); y de esta condena a recuperar la historia surge *El secreto y las voces*; y de *El secreto y las voces* surge *El sueño del señor juez*. Las narraciones de Gamero crean un mundo autónomo y cerrado —miniatura, por otra parte, del mundo real— en el que los escenarios se repiten, en el que hay siempre tres momentos —fines del siglo XIX, los setenta y los noventa del siglo XX— que se aluden entre sí y por el que los personajes deambulan sin salida.

Leída en el contexto de toda la narrativa de Gamerro, *El sueño del señor juez* pierde su cariz paródico y enfatiza sus aristas trágicas; el Malihuel de fines del XIX ya no es un mundo subversivo sino el preámbulo de una historia de violencia y muerte; es la pre-historia de un presente marcado por la amnesia, la falta de compromiso y la distorsión; es el vértice que permite armar la periodización que la ficción sugiere; es el comienzo de un universo esquizofrénico y cerrado. Un universo en el que se vislumbra empero una alternativa: la que encarna Felipe-Fefe; ir a contrapelo de la historia argentina y de las voces que la dictan y leer en negativo; eludir las narraciones distorsionadas y rastrear hacia atrás los núcleos de continuidad que permitan elaborar una causalidad diferente de la oficial. Ni paródica, ni trágica, *El sueño del señor juez* admite en este sentido una tercera lectura: una lectura didáctica en la que la novela se convierte en una muestra de cómo mirar el pasado, en un ejercicio de lectura a contrapelo. Si la narrativa de Gamerro pone en ficción los resortes constitutivos de la historia para que el lector pueda verlos, combinarlos, manipularlos e imaginar cómo podrían ser reubicados; *El sueño del señor juez* es un ejemplo de cómo puede hacerse; otra pedagogía de la lectura.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Claro que a la pedagogía de Gamerro le falta la interpelación al “primer lector” que organiza la de Kohan. Sus textos se dirigen más bien a un lector entrenado, y así lo registran de algún modo sus canales de publicación. A diferencia de *Los cautivos*, *El sueño del señor juez* se publica por primera vez en la colección “narrativas argentinas” de la editorial Sudamericana y dialoga desde el comienzo —tal como lo pone en evidencia la filiación con Borges, Yeats y la novela política que sugiere la contratapa— con un lector de élite. Incluso podría sugerirse también que el texto de Gamerro apunta sobre todo —y como mostraré enseguida así lo sugiere la periodización que propone— al lector de izquierda; la reedición de la novela en la editorial de *Página/12* y el hecho de que sus otras novelas se publiquen por la editorial Norma sugieren esta dirección.

6.4 MIRADAS EN DIMENSIÓN: GAMERRO, KOHAN Y LA NUEVA PERIODIZACIÓN

Cuando en 1978 el ejército argentino comienza —en vísperas del Centenario— la reivindicación de la campaña al desierto, David Viñas escribe en el destierro mexicano *Indios, ejército y frontera*. Su intención queda expuesta desde el prólogo: mostrar cómo la última dictadura militar continúa la tarea de Roca; cómo los indios de fines del siglo anterior prefiguran a los desaparecidos de éste. La analogía de Viñas tiene, como toda analogía, un tercer elemento que sirve para establecer el vínculo: la modernización. A un siglo de distancia, el régimen militar y la república que se consolida a fines del XIX propugnan un proyecto estatal cimentado en la entrada al mercado internacional como vía de modernización. Civilización, progreso, occidente; las mismas figuras conceptuales pueblan los dos discursos e instan a la homogeneización interna, aun a costa de la eliminación física. Como Vidal, Viñas rastrea al romanticismo los orígenes de esta ideología. Así, el Estado liberal inaugurado por Roca es la implementación (aunque defectuosa) del programa de Sarmiento, Alberdi, Echeverría y la generación del 37; un programa que se nutre en primera instancia de la conquista del desierto —y que en ese sentido entronca con la línea de la colonización española. Varios años más tarde Viñas expande la recta cronológica: los artículos que componen *Menemato y otros suburbios* repiten la idea y proponen que el menemismo es la culminación del proyecto que surge en los albores del Estado argentino. El Teatro Colón, el Kavannagh y Puerto Madero; tres emblemas que remiten unos a otros como espejos. Una vez más, la búsqueda de inserción

en el circuito económico global a expensas de la exclusión social. En este sentido, el neoliberalismo menemista deviene la culminación del liberalismo del XIX.

La idea de Viñas anticipa una línea de lectura de la historia argentina que se ha vuelto —como sugerí al referirme al texto de Avelar en el primer capítulo— casi un lugar común del pensamiento de izquierda. El mejor índice de su hegemonía es probablemente la certeza con la que Santiago Colás, como mencioné anteriormente, afirma en *Postmodernity in Latin America* que la historia argentina se resume en el enfrentamiento de dos fuerzas opuestas: la que —alineando a Rosas, Yrigoyen y Perón— se construye en oposición a una minoría conservadora vinculada con el capital internacional, y la que basa su identidad en el modelo económico de agro-exportación que nace a fines del XIX y que encarna en la última dictadura cuya continuación lógica es el neoliberalismo menemista. La potencia de la afirmación radica menos en su contenido —al que podría objetársele en primer lugar que una de las fuerzas se define sólo por oposición a la otra, como si careciera de programa propio— que en su pretensión de univocidad: esta lectura de la historia no es *una* lectura sino *la* historia; no es una posibilidad sino la única; ni siquiera hace falta aclarar fuentes o especificar perspectivas; porta la legitimidad del consenso colectivo.

Pero no quisiera detenerme en una matización de esta lectura de la historia argentina,¹⁰¹ sino más bien indicar cómo ha ido cobrando vigencia en estos últimos años

¹⁰¹ En el primer capítulo indiqué algunos problemas en la idea de la dictadura como transición del Estado al mercado y en la idea del menemismo como continuación directa del programa militar (la asimilación de la dictadura con una “ocupación extranjera”, el borramiento del período alfonsinista, la hiperbolización de la literatura posdictatorial); en el segundo sugerí una relativización de las premisas de Colás (su

hasta cristalizar en todo un “clima de época”. Parecería que los levantamientos del 2001 trajeron aparejada una periodización que –con mayor o menor grado de conciencia– recuerda la de Viñas; una periodización que asoma detrás del sintagma que resume el momento: “el modelo está agotado”. La idea –tan versátil que puede registrarse en las consignas del movimiento piquetero, en la retórica del gobierno de Kirchner, en las nuevas películas de Solanas y en varios análisis sobre la crisis del 2001, desde Naomi Klein hasta Hardt y Negri– necesariamente se apoya en una propuesta de historización particular; hablar del agotamiento de un modelo presupone evidentemente la delimitación del período que ese modelo abarca; exige el recorte de un principio y un fin. Bajo esta perspectiva, las narraciones de Gamerro y de Kohan se insertan de lleno dentro de este clima de época; ¹⁰² casi podrían leerse como una puesta en ficción de la hipótesis de Viñas –*El sueño del señor juez* indaga precisamente en el cruce entre los tres períodos, la modernización y su contracara; *Los cautivos* muestra la persistencia en el presente de escritura de ciertos rasgos de la ideología liberal decimonónica. Pero si, en la mayoría de los otros casos, la postulación de la periodización y la insistencia en el agotamiento del modelo apuntan a un intento por clausurar simbólicamente el pasado y teñir de un cariz

homogeneización del programa dictatorial). Podría agregar aquí que la hipótesis se complica si tenemos en cuenta la variedad de acepciones de la noción de liberalismo y su implementación particular en América Latina. Como pone de manifiesto el debate en torno al tema en los *Punto de Vista* de la década del noventa, ni siquiera puede afirmarse con total certeza que el menemismo sea la culminación del liberalismo; y mucho más ambigua aún es la caracterización de la dictadura militar como liberal. De todos modos, la idea de que las tres etapas se conectan entre sí en su búsqueda de inserción en el mercado internacional (la simpatía por el liberalismo económico) y en la consiguiente restricción de las libertades políticas permanece –a pesar de los vaivenes del discurso militar– en pie.

¹⁰² Aunque no las he analizado, *Segundos afuera* (2005) y *Museo de la revolución* (2006) enmarcan sus narraciones –también pedagogías de la lectura– en el menemismo. La ficción de Kohan se ubica siempre en alguno de los tres momentos en los que se ubica la ficción de Gamerro: los albores del Estado moderno, la última dictadura o los noventa.

adánico la inauguración de una nueva etapa, las ficciones de Gamerro y de Kohan eluden toda gestualidad inaugural e insisten en una mirada retrospectiva; sólo una lectura extrañada del pasado que apunte a develar las continuidades con el presente puede –tal vez– generar un desplazamiento. Narraciones didácticas, sus novelas no sólo propugnan una pedagogía de la lectura, sino que la ponen en ejercicio. En consonancia con el modelo de Piglia –aunque marcadas por el fin de la sensibilidad redemocratizadora– las novelas de Gamerro y de Kohan instalan su mirada periférica entre los pliegues de la tradición liberal; se colocan en esa posición vestibular en la que Said localiza su ética intelectual; organizan su praxis en un sitio de semi-desprendimiento [half-detached]; incomodan.

Los noventa portan –dice Damián Tabarovsky–¹⁰³ su propia marca cultural: la “escritura en positivo”, la “escritura a salvo”. Desde entonces el campo literario argentino está surcado por dos polos, la academia y el mercado, que rigen productos estéticos que perpetúan la supervivencia del orden. Incluso aunque ensayen un cuestionamiento, se benefician de este sustrato; la producción cultural garantiza la hegemonía porque deja intocados sus mecanismos de preservación. A partir de los noventa la “literatura de izquierda” escasea; la mayoría de los textos se ampara en un realismo “ramplón” y “sucio”; son pocos los que ponen en cuestión el paradigma; son pocos los que “se las ven con el lenguaje”. Entre esas contadas excepciones –diagnostica Tabarovsky– se encuentra *Los cautivos*.

¹⁰³ Véase Tabarovsky *Literatura de izquierda*.

Difícil es no acordar en el diagnóstico y en el rescate: como intenté mostrar en este capítulo, Kohan basa su apuesta político-estética en un ejercicio de extrañamiento que apunta precisamente a exhibir y a desplazar los mecanismos que hacen posible la hegemonía (y establece un diálogo con el (doble) lector que pone en juego el saber académico y los circuitos del mercado). Pero sólo una interpretación acotada de la noción de realismo — la interpretación restrictiva que marca la crítica posdictatorial — es capaz de leer en *Los cautivos* un alejamiento. Las narraciones de Kohan y de Gamarro se distancian del realismo mimético; diseñan, sin embargo, una respuesta al llamado lukácsiano de reformulación del realismo que se asienta además en una reformulación de la novela histórica realista en su sentido clásico. Y es que —como señalé en el primer capítulo— la novela realista clásica no propone una reflexión fotográfica de la realidad ni se confía en la transparencia del lenguaje; no intenta una reproducción mimética de su entorno; no busca “describir” sino “narrar”. El centro de su realismo radica en el intento por captar aquellos elementos concreto-significativos que permiten asir las fuerzas directrices de una época a partir de dos estrategias básicas: el tipo socio-histórico y el anacronismo necesario. Los personajes de la novela histórica clásica nunca son grandes figuras históricas sino “hombres-promedio” que son sin embargo “world-historical individuals” hegelianos; figuras que no se diseñan para conseguir una re-narración de los hechos del pasado, sino que funcionan como herramientas que permiten reinventar la narración. Y, como el pasado comienza a percibirse como la pre-historia necesaria del presente, la reinvención del relato apunta a rastrear los núcleos del pasado que llevaron a la emergencia del presente; núcleos que deben ser develados mediante un acto de

traducción (el anacronismo necesario hegeliano) que descubra cómo esos elementos persisten en las formas del presente y conectan los dos tiempos.

Contrariamente a lo que propugna Tabarovsky, las ficciones de Gamerro y de Kohan son en este sentido novelas realistas. El anacronismo necesario está en la base de sus apuestas estéticas: el develamiento de los núcleos de continuidad entre pasado y presente está en la base de la periodización que pone en evidencia la narrativa de Gamerro y en la base de la interpelación al lector que diseñan las novelas de Kohan. De hecho, si el anacronismo necesario es para Lukács lo que diferencia la novela histórica clásica de la novela histórica post-1848, es esta noción la que hace posible que Kohan se distancie —y ponga en cuestión— las novelas históricas que pueblan la colección de Sudamericana (narraciones que, por otra parte, se filian en *The Historical Novel* con la visión de progreso que sostiene la ideología liberal). Pero el propio Lukács admite que, después de 1848, es imposible un regreso llano al realismo; es por eso que su llamado no es un llamado a la *resurrección* del realismo sino a la *reformulación* del realismo. Y si la crisis de la posibilidad de la praxis individual exige sobre todo una reformulación de la noción de tipo, en las novelas de Gamerro y de Kohan la exigencia se agudiza: al contexto posdictatorial —a la consiguiente crisis de representación y representatividad— se le suma la evidencia del rol del inventario tipológico en la gestación del Estado liberal moderno. De ahí que su reformulación del realismo se asiente justamente en reproducir la tipología que hace posible la configuración del Estado decimonónico para luego ensayar un quiebre; una reformulación del realismo cimentada en la repetición y el desplazamiento de las formas del realismo clásico. En este sentido, las dos narrativas

ponen además de manifiesto la inutilidad de una perspectiva que oponga las nociones de alegoría y realismo como modelos narrativos —¿cuál de las dos formas rige estos relatos?— y aluden en cambio a su compatibilidad: son ejemplos perfectos de novelas que asientan en la reformulación del realismo la posibilidad de una mirada alegórica; es precisamente en ese cruce que las dos construyen sus pedagogías de lectura.

7.0 CAPÍTULO VI: FRUNCES DEL VESTIDO: LOS PRÓCERES EN LA LITERATURA POSDICTATORIAL

This is so true that the eternal, in any case,
is far more the ruffle on a dress than some idea.
Walter Benjamin.

El Artigas democrático de Rosencof, el trágico Balmaceda al borde del fracaso que pinta Darío Oses en *El viaducto*, el Bernabé traicionero denunciado por de Mattos, el Rosas convencional y el Roca de bronce que recorren las ficciones de Aira, el evanescente Echeverría que escapa a la novela de Kohan; la gran mayoría de los textos que abordé en este trabajo deslizan —aunque no haya sido el objeto principal de mi análisis— algún prócer entre los pliegues de sus páginas. Parecería que la representación narrativa del siglo XIX exige siempre una toma de posición —aun cuando se opte por el descarte— respecto de la representación narrativa del héroe decimonónico. Y es que —como ya ha sido tantas veces analizado— la configuración de un panteón de celebridades ocupó un lugar clave en el diseño del mapa del Estado-nación. El proceso de construcción del héroe tuvo una alta operatividad simbólica: permitió organizar un esquema axiológico, esbozar tipos sociales, actualizar sentimientos de pertenencia nacional — y al mismo tiempo delimitar el significado de lo nacional— e incluso dotar a la idea de patria de una suerte

de espesor histórico. De ahí que, como señala Anna Makolkin, en todas las latitudes y en todos los tiempos se haya recurrido a la estampa del héroe como instrumento promotor de unidad cultural y modelo de comportamiento colectivo; se la haya enarbolado como estandarte político y como inspiradora de las causas más diversas. La configuración de héroes se ha convertido, merced a su recurrencia, en una constante transhistórica, un signo cultural universal.¹⁰⁴

Pero si bien es cierto que —desde los griegos hasta la actualidad— la figura del héroe ha permeado siempre el imaginario universal, cierto es también que a veces registra momentos de mayor intensidad. El siglo XIX latinoamericano es precisamente uno de ellos; las últimas dictaduras militares, otro de los contextos de eclosión. Las celebraciones del centenario de la campaña al desierto en Argentina, la utilización de Diego Portales como emblema del pinochetismo en Chile, la construcción del mausoleo de Artigas en Uruguay; la manipulación del panteón nacional ha sido una de las estrategias de cohesión que compartieron los tres regímenes de facto en pos de asegurarse la hegemonía. Será por eso que —posmodernidad de por medio— uno esperaría que la apelación a los próceres de la patria menguara con la caída del autoritarismo militar. Y sin embargo, como la enumeración que inaugura el capítulo deja entrever, la posdictadura asiste a un verdadero auge de la representación narrativa del héroe nacional; un auge que alcanza por igual a la cultura de élite y a la cultura masiva —coincidencia que tal vez aporte una razón más al argumento de que la distinción ha perdido ya su vigencia. A los textos mencionados al comienzo podrían añadirse series de

¹⁰⁴ Véanse Makolkin *Anatomy of Heroism y Name, Hero, Icon*.

televisión, segmentos de programas radiales y el sinfín de novelas que —como las de la editorial Sudamericana del capítulo anterior— pueblan las colecciones que nuclea las narraciones históricas de consumo masivo.

¿Qué es lo que esta persistencia del héroe nacional insinúa en la época de la supuesta disolución de los Estados-nación? ¿Qué sugiere en pleno contexto posdictatorial? ¿Qué dice sobre la narración histórica después de la crisis de la narración y de la historia? Incluso cuando el *corpus* se vuelve en este punto inconmensurable, es necesario aunque más no sea trazar algunas líneas de lectura que indaguen en estos interrogantes; un trabajo sobre la relevancia cultural y política de la representación contemporánea del siglo XIX no puede ignorar la relevancia cultural y política de la permanencia en la narrativa actual de los próceres de la fundación nacional. Ahora bien, si los estudios sobre el siglo XIX acuerdan en el uso fundamentalmente político de la figura del héroe —en su operatividad a la hora de conformar la identidad nacional, de legitimar proyectos y de construir una hegemonía política y social— la visión contemporánea es en cambio generalmente despolitizadora. Tal vez porque se la asocia enseguida con el nacionalismo imperante en el pasado cercano; tal vez porque se la enmarca dentro de la moda de la novela histórica —un género mayormente percibido como “de entretenimiento”— o tal vez porque se la ubica dentro del contexto de la posmodernidad y se da así por sentado el desvanecimiento de aquel potencial del que gozaba en el XIX; lo cierto es que se atiende poco a las implicancias políticas de la reescritura contemporánea del héroe nacional. Y, sin embargo, todos los textos que

analizaré ahora, al igual que la mayoría de los analizados hasta aquí, organizan sus interpelaciones en torno a la reelaboración de la figura de algún héroe de la patria.

A lo largo de este capítulo ensayaré entonces un breve recorrido por la representación narrativa del héroe decimonónico en algunos textos contemporáneos; no haré una lectura detallada de cada novela sino que más bien intentaré dar un paneo general de diferentes operaciones de escritura. He armado el itinerario siguiendo un criterio: el de la heterogeneidad. Escogí aquellos textos que, por un lado, pudieran oficiar de ejemplo de alguna línea de representación más amplia y que, por el otro, fueran lo más diferentes posible al resto de los textos del capítulo. Me detendré entonces en la representación de San Martín que se manifiesta en una novela histórica de la editorial Sudamericana, *Don José* de García Hamilton y —estableciendo un diálogo con el capítulo anterior— en la parodia que de este tipo de relatos delinea Martín Kohan; luego abordaré la representación de Artigas en *Artigas Blues Band* del escritor uruguayo Amir Hamed; y, más adelante, la de Portales en *La ley del gallinero* del chileno Jorge Guzmán.

Una última aclaración que, aunque obvia, es primordial para pensar lo que estas narraciones ponen en juego: todo prócer es un héroe, pero no todo héroe es un prócer. El español permite establecer una diferencia semántica anclada en el cariz referencial. “Prócer” dice el diccionario de la Real Academia Española es una “persona de la alta distinción o constituida en alta dignidad”. También un héroe es un “varón ilustre y famoso por sus hazañas y virtudes”, aunque puede además ser el “personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico”. Mientras que “prócer” remite siempre a un referente real —más allá de que para constituirse como

tal haya tenido que pasar necesariamente por el tamiz de la ficción— “héroe” puede aludir además a un personaje puramente ficticio. Por otra parte, la idea de prócer porta una connotación patriótica que la figura del héroe no siempre posee: San Martín es un *héroe* —organizó un ejército, cruzó los Andes, luchó contra los españoles; realizó acciones heroicas; San Martín es un *prócer* —sus acciones heroicas tienen un valor patriótico; un valor que lo lleva a formar parte del panteón nacional. La distinción, que parece banal, es crucial para mi trabajo. Los dos, héroes y próceres, portan la eficacia simbólica que sugerí al comienzo: es decir, tanto Martín Rivas como Manuel Belgrano permiten organizar un esquema axiológico, esbozar tipos sociales, actualizar sentimientos de pertenencia nacional y delimitar el significado de lo nacional; y, sin embargo, evidentemente no poseen el mismo espesor histórico. Es por eso que este capítulo trata de próceres y no solamente de héroes. Aunque vaya a ocuparme de la representación narrativa —de la ficcionalización, de la conversión en personaje— de los próceres decimonónicos, será necesario tener en cuenta su origen real y su ligazón con el panteón nacional. Aunque la verificación de los datos históricos que proveen los textos no atañe a mi análisis, es preciso tener en mente el inicial carácter extratextual de los personajes para mejor deslindar las relaciones entre literatura y nación que las narraciones sugieren; sobre todo porque todas ellas apelan —aun cuando sea para cruzarla o intentar abolirla— a la demarcación entre el discurso histórico y el discurso de ficción. En definitiva, la apuesta de estas novelas sería bien distinta si, en lugar de tratarse de próceres, trataran simplemente de héroes.

7.1 HISTORIA Y ROMANCE EN *DON JOSÉ DE GARCÍA HAMILTON*

Una reproducción del óleo de San Martín pintado por Gil de Castro ocupa casi toda la portada de *Don José. La vida de San Martín*, la novela que la colección “narrativas históricas” de Sudamericana publica en el 2000.¹⁰⁵ Como en *Los cautivos*, el paratexto enmarca el relato dentro de los lineamientos del género: “José Ignacio García Hamilton nos permite recuperar en este libro la imagen de un José de San Martín de carne y hueso, con humillaciones y esperanzas, alejado del perfil de héroe mitológico elaborado por la historia oficial” resume la contratapa, precedida por los retratos de Remedios de Escalada —la esposa del héroe— y Rosa Campusano —su amante guayaquileña. Ya desde antes de comenzar, la novela promete cumplir punto por punto con los dictados de la colección: intentará poner al desnudo la cotidianeidad del prócer, revelar su cara oculta, imaginar su vida privada (la vida de *don* José) y, por supuesto, indagar en sus aventuras sentimentales; en definitiva, correr el velo de la historia oficial para que aparezca el hombre común, con sus debilidades y pasiones. En *Cosa mentale* el pintor Gil de Castro escondía en su casa retratos que reflejaban el reverso de los hombres célebres de su época. Encabezada por una copia del cuadro de San Martín hecha por el verdadero Gil de Castro, la novela de García Hamilton promete una expansión de estos retratos secretos; una “ficción de intimidad de la historia de la nación” (Ludmer); el develamiento de aquello que ha sido obliterado; una versión irreverente de la historia oficial. *Don José* se

¹⁰⁵ Véanse la tapa y la contratapa en el apéndice.

ubica dentro de una nueva corriente del relato histórico —una corriente que se ha vuelto verdaderamente popular en los últimos años— que apela a un “rescate humanizador” (Kohan "La humanización" 1083) de los héroes de la patria como punto de partida para una desmitificación de la historia oficial.¹⁰⁶

Repetición de las pautas del género y sobre todo repetición de sí mismo, el relato se sostiene sobre un cruce peculiar entre el recuento minucioso de datos históricos y la novela erótico-sentimental. La narración se reparte casi matemáticamente entre la consignación al detalle de las fechas de eventos patrióticos —similar a la expansión de una típica recta cronológica— y escenas de amor y sexo propias de las narraciones sentimentales. Aunque bastante más explícita en la representación de la sexualidad que la narrativa sentimental del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, *Don José* se mueve dentro de la misma red semiótica:¹⁰⁷ la sensualidad se desplaza hacia el paisaje, los ojos son “espejos del alma”, el deseo clandestino no pone en jaque el amor matrimonial y la mujer amada es siempre —no importa su origen étnico— de tez blanca, cabellos rubios y ojos claros. De hecho, es sobre todo la descripción tipológica la que emparenta la novela con los relatos sentimentales decimonónicos: además de la amada siempre blanca, hay sirvientas negras, lujuriosas y exóticas que contonean constantemente sus caderas, y también algunos indios, que no sólo son desleales y

¹⁰⁶ En esta línea se ubican las novelas históricas del tipo Sudamericana, pero también algunos textos de no ficción como *Los mitos de la historia argentina* (vol. 1- 3) de Felipe Pigna —un *best-seller* que no sólo lanzó a Pigna a la fama sino que le valió una invitación de Néstor Kirchner para que ocupara una banca de diputado— y varios programas radiales y televisivos como *Algo habrán hecho por la historia argentina* de Pigna y Mario Pergolini en el 2005, entre otros.

¹⁰⁷ Véanse Sarlo *El imperio de los sentimientos* para un acercamiento a las características de la novela sentimental de las primeras décadas del siglo XX y Sommer para un estudio de los romances nacionales del XIX.

violentos, sino que, como si fuera poco, están llenos de piojos. Diseminados una y otra vez por todo el texto, estos atributos físicos preparan el terreno para la que será la principal falencia de San Martín: su supuesta filiación mestiza, condición en la que el narrador insiste de todas las maneras posibles —a través de descripciones, diálogos e indirectos libres de los otros personajes.

Pero, sobre todo, *Don José* se acerca a la narrativa sentimental en la exaltación del valor de la familia: la política, las relaciones sociales y el ser humano pueden ostentar mil debilidades, pero la idea de familia permanece intacta. Tertulias, saraos y reuniones políticas; todo encuentro funciona en la novela como una excusa para el recuento de alguna genealogía familiar. La narración se regodea en los detalles de cada unión matrimonial, cada nacimiento y cada nueva fusión de apellidos; parece la versión contemporánea de *Las beldades de mi tiempo* —la novela que Santiago Calzadilla, un miembro de la élite liberal argentina de fines del siglo XIX, escribe en 1891 sin más trama que la descripción pormenorizada de las mujeres de su época y de sus felices enlaces; un texto escrito como estrategia de legitimación y afán de preservación de aquella élite que comenzaba a perder protagonismo con la llegada masiva de inmigrantes. El final de *Don José* resulta en este sentido más que elocuente: una serie de escenas domésticas muestran a San Martín, ya viejo y exiliado en París, jugando con sus nietas y conversando con su hija; paseando con ellas por los jardines y cariñosamente preocupado por sus futuros. Los avatares de las repúblicas americanas se suceden del otro lado del océano; la historia se ha interrumpido. San Martín, que como hijo —según se encarga de recordar a cada instante la novela— roza la ilegitimidad y esconde un pasado turbio, se redime en tanto

padre y en tanto abuelo. Finalmente, al mismo tiempo que al panteón nacional, ha logrado ingresar al panteón familiar; y es que, ahora sí, “tenía mucho menos aspecto de indio” (315); por fin entonces es capaz de encabezar una genealogía. Linaje familiar y linaje nacional se funden y se implican mutuamente; la pertenencia a uno garantiza la pertenencia al otro. Y así es como se cierra la novela: con un epílogo que no registra el legado histórico de San Martín o el desenlace de los acontecimientos políticos en los que había tenido parte, sino los datos de sus descendientes —de sus nacimientos, sus bodas y sus muertes.

“La irreverencia escolar es a la reverencia escolar lo que los recreos son a las horas de clase, el complemento contrastante que les permite funcionar.” (175) dice Martín Kohan en *Narrar a San Martín*, refiriéndose a las novelas que, como *Don José*, insisten en develar el pasado de “hombres de carne y hueso” de los grandes hombres.¹⁰⁸ La creencia de que hay un héroe de la historia cuya humanidad tiene que recuperarse no sólo redundante, como la irreverencia escolar, en un gesto inútil —la heroicidad del héroe emerge intacta de la embestida— sino que se sostiene sobre una concepción falsa: que el héroe ha sido deshumanizado por la historia oficial. En su libro Kohan hace un recorrido por el modo en el que Sarmiento, Mitre, Rojas y Gutiérrez fundan la representación de San Martín y organizan su entrada al panteón nacional. Como se encarga de mostrar, estas primeras imágenes no sólo componen un San Martín “humano”, con sus debilidades y fisuras, sino que además indagan también en su vida privada y en los

¹⁰⁸ Kohan desarrolla esta misma hipótesis en un artículo de *Revista Iberoamericana*: “La humanización de San Martín”.

recovecos de su intimidad. La historia oficial no recoge, concluye Kohan, el relato petrificado de los manuales escolares, sino que consigna los vaivenes de la heroicidad. Es por eso que la pretensión de estos nuevos textos descansa sobre una premisa falsa que echa por la borda su proclamada intencionalidad: si la historia oficial no ha deshumanizado al héroe, la humanización que llevan a cabo las novelas no va pues a lograr poner en cuestión la historia oficial. El gesto de rebeldía cae en el vacío; a pesar de la irreverencia, el héroe continúa siendo héroe (de hecho, Kohan señala que el caer y el rehacerse es uno de los mecanismos centrales de construcción de la heroicidad) y el relato histórico sigue su curso; las novelas dejan intocados —y acá se detiene el análisis de Kohan— los cimientos de la argentinidad.¹⁰⁹

La observación se ajusta de manera cabal a la novela de García Hamilton: hacia el final del relato las flaquezas de San Martín que la narración ha delineado —la confiscación de bienes para financiar su campaña, la desobediencia a sus superiores que lo aleja de Argentina, su gusto por el alcohol y su adicción al opio— no han logrado derribar el mito. Son realmente detalles menores —que en rigor ya constaban en Rojas, en Mitre y en otros artífices de la historia oficial. Si, como dice Teresa Basile,¹¹⁰ los tres mecanismos típicos en la construcción del héroe son la afirmación de su filiación con los

¹⁰⁹ Claro que podría pensarse que cuando estas novelas dicen cuestionar la “historia oficial” se refieren sobre todo a la historia de los manuales escolares —la que perdura en el imaginario popular— y no a la del canon historiográfico nacional, posibilidad que Kohan no contempla del todo en su análisis. En ese sentido, el argumento de Kohan de que estas novelas “crean un vacío discursivo en el cual insertarse” (“La humanización”, 1096) —es decir, inventan deshumanización donde no la hay— tambalea. El problema no parece ser tanto la creación falaz de un vacío discursivo como la utilización falaz de una nomenclatura (“historia oficial”). Así y todo, la conclusión sigue funcionando: incluso teniendo en cuenta esta otra posibilidad, este tipo de ficción histórica no logra tampoco —como analizaré enseguida— socavar los cimientos de la identidad nacional; más bien todo lo contrario.

¹¹⁰ Véase Basile “La condición de lo heroico”.

orígenes nacionales, de su potencial homogeneizador y de su capacidad para fundar un linaje, el San Martín de García Hamilton deviene hacia el final de la novela la expresión más acabada del héroe nacional: su parte en la gesta patriótica vuelve a verificarse con aparente rigor documental y, tras su “blanqueamiento” racial y político, se lo deja listo para encabezar una estirpe nacional anclada en lo familiar. Al fin y al cabo, su “falta” más grande es su supuesto mestizaje.

Se podría, de hecho, dar un paso más allá y decir que la novela no sólo deja intocados los cimientos de la argentinidad, sino que además contribuye a preservarlos. Tanto las representaciones tipológicas como la reivindicación del *status* familiar —sus ejes más nítidos— perpetúan los mecanismos que organizaron ya en pleno siglo XIX la configuración de la identidad nacional y aseguraron la hegemonía del Estado liberal. De hecho, podría decirse que, excepto por el lenguaje y los consiguientes saltos de registro —el narrador, por ejemplo, observa: “Godoy era débil como gobernante y cornudo como marido” (32) y San Martín usa frases como “Estamos meados por los perros, hombre” (65)— la estructura profunda de la novela es casi un calco de la estructura profunda del romance nacional del siglo XIX.

Doris Sommer señala que es sobre el cruce de historia y ficción —de historia y narración sentimental— que los romances nacionales decimonónicos cimentaban su eficacia. Si la consignación precisa de fechas y el explícito encuadre temporal servían como marco para que las élites liberales anclaran la historia de la patria —ayudaban a “inventar un pasado nacional”—, las peripecias sentimentales de los personajes exhortaban a la consolidación de un proyecto nacional al mismo tiempo que lo

legitimaban. Es entonces en el entrecruzamiento complementario de historia y romance que las novelas organizaban una interpelación al lector que ni la historiografía ni la ficción hubieran logrado por sí mismas. El éxito del cruce —de este movimiento simultáneo de instigación e historización— queda consignado, sugiere Sommer, en la escolarización de estos romances nacionales durante 1880 y las primeras décadas del siglo XX. Si a la hipótesis de Sommer respecto de las narraciones decimonónicas podría objetársele una yuxtaposición de instancias de lectura —la dimensión historizadora de los romances funciona una vez que efectivamente pertenecen al pasado hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX; habría que ver qué ocurre en su horizonte de recepción inmediato cuando sólo el cariz exhortativo parece poder percibirse con comodidad--; respecto de novelas como las de García Hamilton resulta, a pesar del cambio de contexto, más que sugerente.

En *Don José* la coexistencia aparentemente incontaminada de estas dos esferas discursivas —la de la historiografía y la del romance— es la condición necesaria de la interpelación al lector. Aunque evidentemente tiene un valor performativo mucho menor que el de un romance decimonónico (no está escrito por un “forjador de la patria” del XIX ni será leído por otros “forjadores de la patria”), es en el cruce de estas instancias que el relato cifra su apuesta narrativa: el recuento de los hechos históricos en los que participó San Martín alienta sentimientos de patriotismo, legitima el relato oficial (del que, en este punto, no se distancia en absoluto) y perpetúa la heroicidad del héroe; el recuento de las aventuras sentimentales del prócer es el puntapié para reforzar— mediante la representación tipológica y la exaltación de la genealogía familiar— el *status quo*. En otras

palabras, es en el cruce entre historia y romance que la novela construye la verosimilitud que redundará, en última instancia, en el robustecimiento del *status quo* y en la perpetuación de la historia oficial: apela al discurso histórico— a la constatación de fechas, a la referencia documental— para ratificar la vigencia de los eventos que conforman la historia de la patria; apela al discurso de la ficción— a la narración de la vida erótica de San Martín— para garantizar la permanencia de los ejes que hicieron posible la hegemonía de la élite liberal.¹¹¹ El buceo en los rincones de la vida privada del héroe, lejos de aportar una mirada irreverente, deviene en la prolongación del esquema decimonónico de identidad nacional. En este sentido, el paratexto establece una relación de continuidad con el cuerpo principal de la novela: tanto en la dedicatoria como en las fuentes y reconocimientos figuran familias de doble apellido —certera marca de abolengo en Argentina— que remiten a la clase media-alta del país; que aluden, de hecho, a varias de las familias que han estado tradicionalmente a la cabeza del destino nacional. Las listas no desentonarían dentro de la narración; encajarían cómodamente dentro de alguno de los linajes familiares en los que se regodea la novela. El texto de García Hamilton — exactamente al revés de *Los cautivos*— instala un diálogo armónico entre autor, narrador y receptor. No incomoda, no perturba, no cuestiona; más bien revigoriza el “entre nos”.

¹¹¹ “Es el propio discurso de la historia lo que se impugna [en estas narraciones] (y no tal o cual criterio o corriente), en la medida en que se lo considera eficaz para la verificación documental, pero insuficiente para la captación de las facetas humanas de los personajes” (“La humanización” 1084) dice Martín Kohan. Creo por el contrario que, más que impugnar el discurso de la historia, estas narraciones apelan a su legitimidad para autovalidar su rigor documental en las secciones en las que emprenden el recuento de eventos. Es decir, realizan un prolijo cruce en el que utilizan el discurso de la historia para autorizar su faceta de verificación documental y el discurso de la ficción para autorizar el relato de la vida privada. En todo caso, diría más bien que se sostienen en un doble juego entre la impugnación y la reivindicación.

Sin embargo, una mirada a los efectos de recepción parece, a primera vista, mostrar lo contrario. Ni bien comienza a circular, *Don José* provoca un revuelo que se registra en las tapas de los diarios principales del país, en varios programas de radio y televisión y hasta en la *BBC* de Londres. El motivo no es otro que aquel que enfatizaba la narración: el origen mestizo de San Martín. Patriotas indignados y ciudadanos tolerantes se trenzan en una discusión que acaba en un pedido judicial para que se haga un ADN — operación que finalmente nunca se lleva a cabo— al cuerpo del Libertador. García Hamilton siente que satisfizo su cometido. Como declara en varios reportajes, la polémica certifica que ha logrado su intención: poner en cuestión el relato oficial, horadar la identidad nacional y desmitificar al héroe. Su plan es parte —revela entonces— de un proyecto más amplio; un proyecto que abarca una serie de novelas (*Simón: vida de Bolívar, Cuyano alborotador, Vida de un ausente: la novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*) y los segmentos televisivos y radiales que comparte con Felipe Pigna y Pacho O'Donnell, los dos referentes más notorios de esta nueva corriente de "rescate humanizador". Así lo explica García Hamilton:

[Decidí vulnerar el mito sanmartiniano porque] considero que los mitos tienen que ver con nuestro autoritarismo. [...] El modelo que hace crecer a la Argentina es el que lleva adelante la generación del 80 y es el que hace crecer a la República. Alberdi perteneció a la generación del 37, con Bartolomé Mitre y Domingo F. Sarmiento, que modifican el paradigma cultural, cuya heredera ideológica será la generación del 80, con Julio A. Roca y Nicolás Avellaneda como máximas figuras. Pero en 1920 se crean nuevos paradigmas: el militar que muere pobre (San Martín), el gaucho pobre que se hace violento (Martín Fierro), después viene la dama buena que regala lo ajeno, entre otros. Yo creo que esos nuevos paradigmas son los que posibilitan el regreso de las dictaduras y el ocaso de la democracia, y también la declinación económica, porque si se glorifica el militarismo y la pobreza se va a obtener violencia y miseria. ("Nuestros mitos tienen que ver con nuestro autoritarismo" en *Sitio al margen*).

Las palabras del escritor revelan mejor que ningún análisis las contradicciones inherentes a su proyecto: busca cuestionar los mitos de la historia oficial para acabar con el paradigma que hace posible la crisis actual y expulsar el fantasma del autoritarismo, pero reivindica el programa liberal de fines del XIX. Su ficción acompaña una serie de ensayos (*Los orígenes de nuestra cultura autoritaria, El autoritarismo y la improductividad en Hispanoamérica*) que buscan, como él mismo señala, actualizar el pensamiento liberal decimonónico. Aunque sus declaraciones ponen de manifiesto más de un contrasentido —los que llama “mitos de la historia oficial” han sido diseñados como parte del proyecto liberal que quiere resucitar; hay, como mencioné en el capítulo anterior, unas cuantas conexiones entre el autoritarismo, el crecimiento económico y el liberalismo del siglo XIX—, no me interesa tanto ahondar en ellas como señalar sus implicaciones para la lectura de la novela y para este tipo de relato histórico en general. *Don José* agita —deliberadamente— la superficie de la identidad nacional pero perpetúa —también deliberadamente— sus estrategias de configuración. Genera revuelo; pero los mismos términos del revuelo —la condición mestiza de San Martín— muestran la permanencia del modo de entender lo nacional diseñado por la élite liberal decimonónica. *Don José* no incomoda, no perturba, no cuestiona; logra, sin embargo, un alcance y una difusión que le son ajenos a la literatura de élite; carencia que —como señalé en el capítulo anterior y retomaré brevemente ahora— Martín Kohan intenta remediar.

7.2 IMÁGENES ANQUILOSADAS Y DISCURSOS EN PUGNA EN *EL INFORME* DE KOHAN

En *El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes* (1997) ya se encuentra en germen la apuesta político-estética que Martín Kohan va a terminar de pulir en *Los cautivos*. También aquí Kohan se aprovecha de la circulación y de las pautas genéricas de la colección de Sudamericana para organizar su interpelación al lector.¹¹² Una vez más, Kohan diseña una pedagogía de lectura a partir del quiebre de las expectativas del receptor. Las estrategias narrativas son, de hecho, muy similares a las de *Los cautivos* — aunque el pacto de lectura es mucho menos elaborado y más abiertamente paródico. Pero, si *Los cautivos* apunta sobre todo a dismantelar los mecanismos de autorización y legitimación cultural (la organización tipológica, el saber del letrado) del discurso liberal, esta novela se centra principalmente en la puesta en cuestión de la representación narrativa de la historia. Si las narraciones del tipo García Hamilton se sostienen — como los romances nacionales — sobre un cruce aparentemente armónico entre historia y ficción, Kohan se ocupará en cambio de tensar hasta el límite las dos esferas discursivas y exhibir sus aristas más irreconciliables.

El primer quiebre de expectativas se organiza, por supuesto, en torno al prócer. El San Martín de *El informe* está hasta último momento al borde de correr la misma suerte que el Echeverría de *Los cautivos*: ser expulsado por completo de la

¹¹² Véanse la tapa y la contratapa en el apéndice.

narración. En la novela se cruzan tres niveles de relato: el informe histórico sobre la ciudad de Mendoza que Alfano, un historiador amateur, le envía al doctor Vicenzi; las cartas que escribe Vicenzi cuestionando la metodología del informe; y la narración de cómo Alfano se involucra en una trama policial al convertirse en testigo involuntario —y luego en el principal acusado— de un crimen en un correo. La figura de San Martín está hasta el final ausente de todos los niveles del relato: la historia de Mendoza —el marco esperable para su aparición— comienza con el regreso a la ciudad de algunos soldados que escoltan a los españoles que han sido vencidos en la batalla de Maipú; luego vira por completo hacia la historia del romance entre Juan, uno de los soldados españoles cautivos, y Lucía, una de las damas mendocinas que apoya la gesta patriótica de los Andes. San Martín se cuela en esporádicas menciones hasta que finalmente irrumpe como personaje apenas unas páginas antes de que concluya la novela: “Asomaba ya el sol, y el primero de sus nobles rayos refulgió en la testa de nuestro colosal Libertador. [...] A lo lejos se divisaba la inmensa cordillera, esa inmensa cordillera que él, más grande aún, había vencido. La más alta cumbre, el vuelo de un cóndor, el mismo cielo, todo [...] se empequeñecía en presencia de este magno titán”. (234) Luego de esta entrada triunfal al relato, San Martín no sólo indulta a Juan —que estaba condenado a la pena de muerte— sino que además lo transforma en su hijo simbólico. “Como le habla a su hijo un padre [...] Así voy a hablarte” dice el Libertador y pronuncia las famosas máximas que le escribe a su hija Merceditas, y que todo niño argentino recita de memoria en la escuela primaria. Ahora sí, constata Alfano en el informe, San Martín se había

transformado en “padre de Juan Ordoñez, al igual que padre de usted, y padre de usted, al igual que padre mío”. (235)

Evidentemente, la representación de San Martín que elige Kohan se abre por completo de la regla genérica de humanizar al héroe e indagar en su cotidianeidad. Lejos de un prócer de carne y hueso, Kohan condensa en la breve y única aparición del personaje las imágenes más petrificadas de la iconografía nacional; las más enquistadas en el imaginario popular: el Libertador que cruzó los Andes, el progenitor amoroso que se ocupa de la educación de su hija y, por fin, el Padre de la Patria; las tres imágenes que —como señala Kohan en *Narrar a San Martín*— los argentinos asocian instantáneamente con su héroe. La elección narrativa hace explícita la voluntad del autor de apartarse del imperativo de humanización; su ficción es consecuente con su teoría. La incrustación de la imagen más anquilosada de San Martín busca deliberadamente dejar en claro que la intervención del texto no pasa por ahí; que su apuesta está bien lejos de la búsqueda de desmitificación a partir del develamiento de las debilidades del héroe. El resto de la escena lo confirma:

Fueron palabras tan cristalinas como el aire de Cuyo. A Juan le quedaban, pese a ello, un par de dudas. La parte de los insectos, para ser sincero, no la había pescado bien. Y mucho menos había entendido por qué el Libertador lo había tratado de niña. [...] Tal vez le había querido decir maricón, y los campeones de la libertad tenían esa clase de sutilezas. [...] Juan nada preguntó. [...] Si decía algo inconveniente bien podía estropearlo todo. Quedándose así, se dijo Juan Ruiz a sí mismo, calladito, muzzarella, aparentemente lo iban a perdonar. (234-5)

La irreverencia de Kohan no está en el contenido del relato —en los detalles que, como anunciaba García Hamilton, cuestionarían la versión oficial— sino en sus mecanismos de configuración. El párrafo, un extracto del informe de Alfano, es todo lo contrario a un

documento historiográfico; rompe con todas las reglas que legitiman este tipo de narración. El historiador filtra su subjetividad, imagina los pensamientos —anacrónicos— de las figuras de la historia y se abusa del indirecto libre. Los saltos de registro y la incorporación de voces coloquiales (“pescado”, “maricón”, “muzzarella”) no hacen más que enfatizar el desajuste. Y de eso se trata principalmente *El informe*: no es en realidad ni una novela histórica, ni una novela sentimental ni una novela policial; es una reflexión —desde la parodia— sobre la manera en la que se configuran los relatos y se construyen los verosímiles discursivos. De ahí que la estructura se organice en la tensión entre los informes de Alfano y las críticas de Vicenzi: si el documento de Alfano quiebra todas las premisas sobre las que se asienta la validez del relato histórico, las cartas de Vicenzi se encargan de delinearlas y, al hacerlo, acentúan el contraste. Con Vicenzi y con Alfano entran en conflicto dos modos de escribir la historia: el de la historiografía —que pide atenuación de la subjetividad, conocimiento exhaustivo de las fuentes, rigurosidad metodológica— y el de la ficción —que autoriza la imaginación, las suposiciones, los cambios de tono y hasta el viraje a la novela sentimental. “Los hechos que usted refiere no pertenecen a la historia. Queda fuera de mi jurisdicción establecer si serían o no adecuados para integrar una de esas novelas de amor de las que gustan las señoras.” (136) se queja Vicenzi, y detrás de su reclamo se dibuja el lector de Sudamericana. Las protestas de Vicenzi iluminan el informe de Alfano, y el informe —una miniatura de las novelas de la colección de Sudamericana— ilumina a su vez las limitaciones del género y pone en cuestión sus pretensiones. Como el informe de Alfano, las novelas históricas de

Sudamericana —se sugiere por extensión— no son historia; son novelas de amor para señoras.

Pero tampoco queda en pie el discurso de Vicenzi. En la prolija redacción de las cartas (siempre fechadas, firmadas, ordenadas por incisos) también se cuelan voces ajenas a su tan mentada rigurosidad metodológica. “Para el científico, la historia y la ficción nunca se mezclan” (70) enuncia Vicenzi instando a Alfano a abandonar la perspectiva subjetiva; y, acto seguido, escribe “los tucumanos son ladrones, y los santiagueños lerdos y perezosos, como es de público conocimiento”. (71) También en el discurso de Vicenzi se filtran los estereotipos y las representaciones que circulan el imaginario popular; tampoco el “científico de la historia” puede despojarse de su subjetividad. Aunque Vicenzi despida a Alfano y decida buscar los servicios de alguien afín a su metodología, su propio discurso no se salva de caer en el ridículo: “Se considera a la redacción del informe y no a la lectura como criterio de lo que debe abonarse” precisa en la carta de ruptura de la relación laboral, y agrega: “Consultar al respecto los precedentes jurídicos en casos de platos servidos en restaurantes y devueltos por el comensal a medio consumir”. (138)

El absurdo de estos dos tipos de discurso histórico —el del informe novelesco y el de la ciencia— contrasta con la exhaustividad de la narración en los segmentos que relatan la vida de Alfano y su aventura policial. El narrador de ficción está al tanto de todos los detalles de la trama; los precisa, los compara, los coteja y los asienta en la novela. No se pierde en especulaciones; sólo observa, certifica y reporta lo que

observa; es dueño de la objetividad de la que el historiador carece. La ficción parecería portar la rigurosidad que se le escapa a la historia.

El informe esboza así los verosímiles de tres géneros diferentes —el de las narraciones histórico-sentimentales del estilo Sudamericana (condensadas en el informe de Alfano), el del documento histórico-científico encarnado en Vicenzi y el del relato policial— y luego los tuerce y contamina. La narración histórico-sentimental y el documento científico portan rasgos de la ficción, y los segmentos que se esperan puramente ficticios llevan las marcas del discurso científico. A primera vista, la novela anticipa entonces una estructura especular: diseña dos esferas discursivas —la de la historia y la de la ficción--, llama la atención sobre sus mecanismos de legitimación y promete un cruce. Sin embargo, también esta promesa se frustra; al terminar, la novela vuelve a mezclar todas las esferas: finalmente el romance relatado por Alfano consta en una fuente de la historia oficial (en la historia de Mitre), pero ocurrió en San Luis y no en Mendoza; el recto Vicenzi no sólo cae en el ridículo, sino que termina sacando a Alfano de la cárcel sobre la base de falsos testimonios; y, por último, los bordes del relato policial — que había sido hasta entonces el reducto de la rigurosidad— se diluyen en el interior de la novela y la trama nunca se cierra. El lector de *El informe* queda, cuando menos, desasosegado: no sólo todos los verosímiles se mezclan, rompen y cruzan; sino que ninguno de los tres niveles del relato concluye. No se sabrá nunca qué fue del romance entre Juan y Lucía, cómo quedó la “Historia de Mendoza”, ni de qué manera se resolvió el crimen del correo. En la novela de Kohan pasa todo lo contrario de lo que ocurre en la de García Hamilton: si en *Don José* convivían en armonía dos esferas discursivas (la de los

datos históricos y la de la narración erótico-sentimental), cada una con su espacio definido e incontaminado por el de la otra; en *El informe* se rompe deliberadamente con todo intento de armonía. La novela exhibe el entramado de los relatos e incita a una reflexión sobre sus mecanismos de legitimidad y configuración.

Igual que *Los cautivos*, *El informe* escapa a las convenciones que exige su canal de publicación; y no sólo les escapa, sino que abiertamente las parodia. Como toda parodia, la novela incluye el original a subvertir; delinea el horizonte contra el que va a recortar su puesta en cuestión. La novela de Kohan invierte así los efectos de la novela de García Hamilton.¹¹³ *Don José* reitera el esquema decimonónico de configuración de la identidad nacional y repite la lógica de los romances fundacionales. A través del cruce entre datos históricos y narración sentimental refuerza el diseño tipológico que hizo posible la hegemonía de la élite liberal, perpetúa el valor de la familia como eje de configuración nacional, alienta —aunque pretenda lo contrario— sentimientos de patriotismo, legitima los hechos que pueblan la historia oficial y robustece el *status quo* de la comunidad lectora. También *El informe* cruza el relato histórico con la narración sentimental, pero de manera tal de asegurar el resultado inverso: no organiza una tipología —organización que, por otra parte, Kohan se encarga de horadar en *Los cautivos*— ni perpetúa los mecanismos decimonónicos de configuración de la identidad

¹¹³ Pequeña aclaración: *El informe* precede en orden cronológico a *Los cautivos*, a *Narrar a San Martín* y a *Don José*. Mi análisis, sin embargo, se movió transversalmente sin validar la interpretación a través de la cronología, porque considero que una mirada temporal no hace, en este caso puntual, más que constreñir el análisis. Es cierto: Kohan escribe *El informe* —parodia de *Don José*— antes que García Hamilton escriba *Don José*, pero esta inequivalencia temporal confirma que la novela no apunta a un relato particular sino a un grupo de relatos y, sobre todo, a un modo de entender el relato. Por otra parte, en *Narrar a San Martín* Kohan deja bien en claro que *Don José* es un ejemplo paradigmático del tipo de relatos contra los que discute; su parodia debe leerse, entonces, del presente hacia atrás, a lo “Kafka y sus precursores”.

nacional, sino que cruza los dos relatos para alertar sobre su condición de relatos, para mostrar la imposibilidad de una combinación armónica.¹¹⁴ *El informe* exhibe el entramado que sostiene novelas como las de García Hamilton y, al hacerlo, les quita legitimidad; quiebra el cruce complementario de historia y ficción sobre el que organizan su interpelación. Incomoda al lector de Sudamericana, lo deja desasosegado y le muestra que, para cuestionar el relato histórico, no basta con humanizar al héroe; no alcanza con la irreverencia escolar. Es necesario, en cambio, interrogar las condiciones de posibilidad del relato; ir al corazón de los mecanismos que lo configuran como relato. *El informe* apuesta, como todas las novelas de Kohan, por la desautomatización; es otra pedagogía de la lectura. Una vez más, la ficción de Kohan exige correrse de las representaciones convencionales, desautomatizar la costumbre; leer a contramano, leer dislocadamente.

En *Dos veces junio* había un instante en el que se lexicalizaba el afán pedagógico: cuando el personaje principal optaba, a contramano de los demás, por el dial de música clásica; en *Los cautivos* había un instante similar: cuando la Luciana desoía las voces de los otros gauchos y comprendía la verdad del malón. *El informe* repite el patrón: un día Alfano elige, apartándose de la proliferación de novedades que escupen los diarios, el resumen mensual del noticiero:

“Todo depende del cristal con que se mire. Es el diario un cristal, y es la historia otro: lo que adquiere dimensiones significativas al ser mirado bajo el cristal del

¹¹⁴ Además de ser toda ella una parodia del romance nacional, la novela construye también en su interior una parodia en miniatura: la historia de Juan (español) y Lucía (americana) reproduce el esquema de los romances de Sommer (“Lucía — decía Juan — comparado con nuestro amor: ¿qué significa ser español?, ¿qué significa ser americana?” (109)) pero lo deja sin resolución; impide la conclusión tranquilizadora de las ficciones fundacionales.

diario, se revela minucia al ser mirado bajo el cristal de la historia. [...] No era un principio de renuncia a la realidad, todo lo contrario, sino un principio de mayor rigurosidad selectiva.” (114)

7.3 ARTIGAS BLUES BAND: AMIR HAMED Y LA SATURACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Un fantasma lo recorre todo. Ojalá que sea Artigas.
Amir Hamed

Si hay una novela cuya trama es casi imposible de reproducir, esa novela es *Artigas Blues Band* (1994, reeditada en el 2004) del escritor uruguayo Amir Hamed. *Collage* de imágenes, monólogos, documentos, poemas, piezas teatrales, canciones y *graffitis*, el texto desestabiliza cualquier línea estructurante posible. Una anécdota, sin embargo, se recorta de entre los fragmentos, aunque no agota de ningún modo la complejidad del tejido narrativo; hay —entre la maraña de historias— una cuyo hilo puede rastrearse hasta recomponer un principio y un fin. Esta historia es así: hay tres amigos uruguayos —Ariel, Gustavo y Pedro— a los que de repente los “posee” el espíritu de Artigas. Ariel y Gustavo, que son profesores de literatura en una universidad de Nueva York, deciden boicotear una conferencia en nombre del prócer; al mismo tiempo, Ariel intenta escribir una novela sobre Artigas, y su esposa y la mujer de su amigo intentan montar una obra de teatro sobre los amoríos del héroe. Si Ariel, Gustavo y sus mujeres “toman al prócer por el lado estético” (108); Pedro, que se ha quedado en Uruguay, decide hacerlo por el

“lado pragmático”: forma una pandilla clandestina, el grupo Leyenda Negra, y juntos comienzan —también en nombre de Artigas— a intervenir sobre Montevideo. Su intención es atentar contra todas las manifestaciones simbólicas del caudillo y, por transitividad, impactar sobre el imaginario nacional. Es con ese propósito que dinamitan el mausoleo que había sido erigido por los militares, pintan frases obscenas en los muros de la ciudad, cambian los nombres de las calles y sus direcciones, y desatan una represión policial que acaba en la tortura y la muerte. Esta “dimensión pragmática” termina por adueñarse del texto y por prevalecer sobre la otra: la mujer de Gustavo es asesinada por Leyenda Negra para impulsar a su esposo a la acción; Ariel regresa a Montevideo y es torturado hasta la demencia por sus presuntos vínculos con el grupo; y Gustavo se ve obligado a viajar a Europa para volar la estatua de Artigas de un museo de cera.

Si, como decía Abril Trigo, la historia uruguaya podría trazarse atendiendo a los diferentes significados de la figura de Artigas; entonces *Artigas Blues Band* condensa en un libro toda la historia uruguaya. Y es que la novela reúne —o al menos ésa es la impresión que logra generar— todos los significados del prócer: el texto recoge del imaginario popular una serie de cantos, poemas y *graffitis* dedicados al héroe; los epígrafes reúnen sus frases, y en la trama se filtran varios documentos y cartas de su autoría. El caudillo es un personaje más del texto y es también el personaje principal de todos los textos que se incluyen en la narración; organiza todas las tramas y orienta cada acción. El Artigas de Hamed —o, más bien, la multiplicidad de Artigas de Hamed— no apunta a ninguna de las representaciones del héroe en particular y a la vez las agrupa a todas; no remite especialmente a ninguna de las imágenes del archivo estético nacional

pero se construye sobre todas ellas; aglutina todas y cada una de las manifestaciones del prócer. En su novela, Amir Hamed construye un Artigas por saturación. Cada texto y cada imagen —tanto los que se suponen producto de la voz del verdadero Artigas como los que no— dan pie para cualquiera de las versiones del caudillo: el Artigas de Hamed es alternativamente contrabandista, patriota, revolucionario, dictatorial y democrático. Si, como dice Carlos Demasi,¹¹⁵ las transformaciones en la figura del héroe en modo alguno deben aparecer como evidentes para que éste permanezca en el tiempo —si la perpetuidad de su heroicidad depende de la percepción de su perpetua identidad— Hamed “desheroiza” a Artigas al exhibir cada una de sus modificaciones; escenifica cada una de sus resemantizaciones en el tiempo hasta borrar la posibilidad de alusión referencial. Como si fuera un miembro del grupo Leyenda Negra, Hamed manipula hasta el hartazgo cada una de las manifestaciones simbólicas del héroe; las colma hasta el exceso, hasta dinamitarles el sentido. Hace estallar, por saturación, el significado del signo Artigas y lo convierte en puro significante.

En el capítulo II me detuve en cómo Mauricio Rosencof, antiguo dirigente de los tupamaros y actual funcionario del gobierno de Tabaré Vázquez, elaboraba en 1985 una nueva versión de Artigas. A través de la resignificación de la derrota, Rosencof convertía al Artigas revolucionario reivindicado por los tupamaros en un Artigas promotor de la democracia y la reorganización institucional. El texto —especie de última arenga a los otros militantes vencidos— manipulaba ideológicamente la imagen del fracaso para operar el pasaje de la revolución a la utopía; apelaba a la histórica polisemia del héroe

¹¹⁵ Véase Demasi “La construcción de un “héroe máximo””.

para convertirlo en emblema de la redemocratización. Con Rosencof nacía, al abrigo de las instituciones, el Artigas posdictatorial. Puesto dentro de esta perspectiva, el Artigas de Hamed no puede más que leerse como un Artigas “post-posdictatorial” o, al menos, “post-redemocratizador”. La única marca temporal explícita que encuadra el presente de la narración (1991, la segunda visita del Papa a Brasilia) parece confirmarlo. Lejos de ser azarosa, la fecha sitúa las acciones principales en el ocaso de la redemocratización uruguaya. La resurrección —preámbulo de la muerte definitiva— del espíritu de Artigas y el advenimiento de Leyenda Negra no ocurren en cualquier momento de la posdictadura; son índice de la desazón post-redemocratizadora. El talante de los personajes —fracasado, gastado, apático— es una extensión de una coyuntura de desilusión más amplia. En este sentido, el contexto de enunciación de la novela—el que dicta y enmarca la narración— es absolutamente diferente al de “...Y nuestros caballos serán blancos” y al del primer *¡Bernabé, Bernabé!*. Se acerca en realidad al del segundo *¡Bernabé, Bernabé!* elaborado por de Mattos en el 2000.

Pero si la reescritura de *¡Bernabé, Bernabé!* apuntaba —constatación del fracaso mediante— a la configuración de una historia democrática, a la creación de un relato histórico alternativo, Hamed opta más bien por clausurar esa posibilidad. *Artigas Blues Band* pone los elementos del relato histórico en pie de igualdad con los de la ficción. Incluso los textos del verdadero Artigas se ven despojados de sus marcas de realidad. Como los otros textos incluidos en la narración, podrían ser parte de la novela sobre Artigas que escribe Ariel o parte de lo que anota Gustavo en el reverso de esa novela. *Artigas Blues Band* se aparta de las coordenadas de las *historiographic metafiction*s:

confunde las dos esferas discursivas y borra sus límites; estetiza por completo la historia; forma una amalgama en la que el discurso histórico y el discurso de ficción se mezclan hasta deshacer sus fronteras. Y es aquí que la utilización de la figura de Artigas adquiere todo su sentido: si Artigas aglutina en Uruguay la historia, la nación y la política, su vaciamiento de contenido vacía por transitividad —hace el gesto de vaciar por transitividad— el contenido de la historia, la nación y la política uruguayas. Más que una novela *Artigas Blues Band* es una *performance*; es, como diría uno de los personajes, un “happening trichifladista”.

La idea de generación —dice Hamed en una entrevista con Teresa Basile— es una etiqueta empobrecedora, solamente reivindicada en Uruguay por la generación del 45 y por la “muchachada sesentista”. Los que vinieron después no tienen —aclara— mayor contacto entre ellos; solamente sienten “asco” (54). Difícil se hace —a pesar de estas palabras— no advertir una voz generacional (más precisamente un asco generacional) en *Artigas Blues Band*. La estetización de la historia, el borroneo referencial y la desestabilización de las señas identitarias portan sin duda las marcas de una generación. Una marca generacional que, en el caso de Hamed, se agudiza en su encuentro con una marca político-regional: la del Cono Sur posdictatorial y, más específicamente, la del Cono Sur de la post-redemocratización —la de *Los rubios* de Albertina Carri; por mencionar un ejemplo al que ya he aludido anteriormente.¹¹⁶ En *Artigas Blues Band*

¹¹⁶ Si ubicar la novela de Hamed dentro de estas categorías generacionales y político-regionales puede ser útil para trazar los alcances del texto y aludir con el análisis a otras narraciones, se vuelve sin embargo necesario, una vez más, flexibilizar la categoría. Kohan y Gamero son, por ejemplo, dos miembros de esta generación (en cuanto a edad) y tienen también textos profundamente marcados por la sensibilidad post-

resuenan aquellas voces que intentan romper con todo modelo previo; ir más allá de los esquemas del relato nacional; agotar el relato y agotar lo nacional; quebrar con coordenadas colectivas de identificación –aunque paradójicamente gran parte de la interpelación del texto depende de que el lector se reconozca en el imaginario nacional uruguayo. Son éstas las operaciones que lleva a cabo la novela y que enfatiza el final: luego de acabar con todos los símbolos de Artigas en Uruguay, Pedro y Ariel cruzan bajo la lluvia la frontera rumbo a Argentina. Ariel ha quedado afásico y babeante, una masa corporal sin lenguaje y sin identidad. También bajo una lluvia incesante, Gustavo escribe en Medio Oriente una carta para Pedro sobre el reverso de la novela de Ariel:

Encontré un papel viejo, en que había escrito brevemente unas palabras al revés o al vesrre. Maquinalmente, comencé a escribir sobre el reverso de la última página de Ariel (la lluvia está más recia que nunca, los bichos y la gente rebuznan). Podría seguir escribiendo, una a una, las hojas, hasta que esto se vuelva una novela, y vos serás uno de mis personajes. [...] Miro a mi alrededor, y nada es muy verosímil. (Han entrado más animales; entre mis piernas se ha guarecido un perro. Ya casi no queda aire; la gente va entrando al alero –que por suerte es bastante firme– como si viniera de otra dimensión). Hasta pareciera que el montón de papel sobre el que escribo –y sobre el que seguiré escribiendo– no tuviese consistencia, a pesar de que Ariel escribió cientos de páginas, hinchadas, densas, del otro lado. (284-285)

Artigas Blues Band termina allí donde el mundo termina (y también allí donde vuelve a empezar): el bíblico diluvio universal. El mapa de la nación se desdibuja a la par que se borrona el mapa de la novela; nación y relato pierden consistencia; es el fin, por ende, del relato nacional. Fin que se encuentra doblemente enfatizado y doblemente lexicalizado: a través del diluvio en Medio Oriente y a través del cruce fronterizo hacia

redemocratizadora; sus apuestas político-estéticas son, sin embargo, completamente diferentes. Por otra parte, novelas como *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y quizás *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño comparten propuestas narrativas con la de Hamed, aunque sus autores sean de una generación definitivamente anterior.

Argentina. En el cruce de Ariel y Pedro no sólo se pone en juego el abandono del territorio nacional sino también un retorno al grado cero de la figura de Artigas: a ese Artigas pre-uruguayo, filiado con el Río de la Plata y no solamente con la Banda Oriental. Si las hazañas del caudillo son anteriores a la independencia uruguaya, el cruce de fronteras sugiere no sólo la entrada a un esquema post-nacional sino también un regreso hacia un esquema pre-nacional. Como sea, un esquema más allá (o más acá) de lo nacional.

7.4 ESTRUCTURAS EN ESPIRAL: LA LEY DEL GALLINERO DE JORGE GUZMÁN

Terminó escribiendo: “¿Será posible ejercer la ley
sin excesos en este caso? ¿con piedad?”
De inmediato dibujó cuidadosamente, en mayúsculas,
la respuesta: “CON PIEDAD, NO. SIN EXCESOS, SÍ”,
y salió de la habitación.
Jorge Guzmán.

Una escena de fundación legal inaugura *La ley del gallinero*. Es el seis de junio de 1837; el ministro Diego Portales ha sido asesinado. En medio de la incertidumbre en la que se sumerge la sociedad chilena, el juez Álvarez debe encargarse del proceso contra los asesinos. La tarea no es fácil: durante varios años Portales ha encabezado un régimen tiránico, opresivo y brutal anclado en la eliminación física de sus oponentes. Su muerte debe ser castigada, piensa Álvarez, pero la aplicación de la ley debe distanciarse de las antiguas prácticas; debe clausurar el régimen portaliano y fundar un nuevo paradigma.

“Con piedad, no. Sin excesos, sí.” es finalmente el lema en el que concluye Álvarez. Y cuando sale de su habitación termina y empieza la novela.

La ley del gallinero tiene una estructura cíclica: la escena de la muerte de Portales es, como indica el primer título, el “Final y comienzo” de la narración. Entre medio, como un *flashback*, se cuenta la historia de cómo el ministro llegó al poder. Pero Portales no es, como podría esperarse, el personaje central. La historia de cómo llegó al poder se reconstruye indirectamente, a través de las vidas de una serie de personajes —con referentes reales y ficticios. El cuerpo principal de la novela se compone de pequeños capítulos que relatan las peripecias de estos personajes: está Constanza, la amante de Portales; hay varios funcionarios, comerciantes y curas del Chile decimonónico; y también una familia de gente pobre que vive en las afueras de la ciudad. La novela cuenta entonces cómo estos personajes viven cada una de las etapas que concluyen finalmente en la asunción del ministro. *La ley del gallinero* pinta una época oscura, en la que se tejen y destejen alianzas; los hombres cambian cotidianamente de signo político y los que ejercen el poder se reciclan con cada período.

El cariz alegórico-metafórico de la novela de Guzmán es bastante evidente y fácilmente actualizable: la analogía entre Portales y Pinochet es, de hecho, una de las constantes de la posdictadura chilena. Si el propio Pinochet se ocupó de convertir al ministro decimonónico en un emblema de su período —la figura capaz de mantener el orden, disciplinar el país, forjar la institucionalidad y avanzar el progreso económico--, los intelectuales opositores al régimen se han encargado de desmitificar

al prócer e indagar en sus recovecos más turbios. Sociólogos e historiadores anti-pinochetistas han emprendido una revisión del régimen portaliano con dos objetivos que, aunque a simple vista parezcan contradictorios, se interrelacionan:¹¹⁷ para remarcar las diferencias con la gestión de Pinochet (Portales fue anti-extranjero y anti-militarista) y para exhibir sus semejanzas (la represión, la censura, el beneficio económico a costa de la violencia, la acumulación de poder). En cada una de estas opciones, incluso en la pinochetista, el régimen portaliano es una metáfora de la última dictadura; pero en cada una de estas opciones el significado al que remite la asociación metafórica varía. Probablemente el trabajo más representativo en este sentido sea el estudio de Sergio Villalobos, *Portales: una falsificación histórica*, que en 1989 —en pleno ocaso del régimen de facto y en los albores de la transición hacia el gobierno de Aylwin— incorpora las dos tendencias. Su revisión histórica apunta tanto a diferenciar los lineamientos de las políticas portaliana y pinochetista como a denunciar las atrocidades de Portales y revelar las fases más turbias de su ministerio. El epílogo del trabajo deja en claro la postura del investigador: argumentar que el “eterno retorno” del autoritarismo no depende del sistema legal chileno, sino de aquella gente que —como Portales, como Pinochet— viola las leyes existentes. El autoritarismo es una contingencia; se encarna en individuos particulares en situaciones específicas. La nueva democracia chilena no necesita entonces, sugiere Villalobos en consonancia con la postura adoptada por gran parte de los sociólogos

¹¹⁷ Véanse Moulian, Richard y Villalobos *Portales, una falsificación histórica*.

posdictatoriales, cambiar de cuajo el sistema, sino asegurar que se respeten las leyes y se garantice la participación de los ciudadanos.

La novela de Guzmán dialoga evidentemente con esta corriente revisionista, pero ensaya algunas ligeras variaciones: en lugar de bucear en los pliegues del régimen portaliano, este período es la única elipsis en los años que recorre la narración. La novela relata la época que precede —y hace posible— el nombramiento de Portales y luego hay un hiato temporal hasta el advenimiento de su muerte. *La ley del gallinero* no aborda el mandato de Portales —escapa a una metaforización fácil del pinochetismo— sino que lo ronda. Esta reticencia se extiende a la figura del ministro: en la novela, Portales ocupa menos espacio que el resto de los personajes; está incluso menos delineado que los otros personajes. No detenta el aura de una figura histórica sino que ha sido convertido en un personaje-tipo (lo cual demuestra la posibilidad de que los dos tipos de figura, al revés de lo que observa Lukács, se crucen): un hombre-promedio, una imagen secundaria que cumple sin embargo, como los otros personajes de la ficción, con un objetivo primordial: capturar los resortes de una época. La novela no se agota entonces en su función metafórica, que sin embargo existe y es preciso actualizar. La clave no está ni en la narración del mandato de Portales ni en la representación del héroe; no está en el personaje sino en la estructura que traza junto al resto de los personajes.

Y, como mencioné al comienzo del apartado, la estructura de la novela es la del eterno retorno. No sólo porque final y principio se unen en un diseño circular y porque los capítulos se intercalan de tal manera que generan una sensación de

recurrencia, sino también porque cada una de las partes (“Tiempos del monopolio”, “Tiempos de los liberales”, “Tiempos de los pipiolos”, “Tiempos de la revolución conservadora”) muestra cómo los mismos personajes se van reciclando para ocupar siempre alguna posición de poder. El efecto cíclico se ve así doblemente enfatizado: en el nivel de la forma y en el nivel del contenido; en todos los niveles y en todos los sentidos, la historia se repite.

Hay, sin embargo, un elemento que quiebra el diseño estructural; un elemento que, en lugar de reciclarse, solamente se degrada: la familia de pobres. Mientras que los otros personajes caen tan sólo por un instante y enseguida se regeneran y recuperan un lugar de privilegio, esta familia, que se dedica a tareas rurales y a vender comidas, se cae para no levantarse. Al final de la novela, con la llegada de Portales al poder, les enajenan sus tierras y, en total indigencia, terminan por dispersarse. Si Villalobos usaba la imagen del eterno retorno para sugerir que los problemas nacionales radican en las personas y no en el sistema, la utilización de Guzmán apunta precisamente a lo contrario: el problema no es individual —los personajes son de hecho intercambiables— sino estructural. La historia chilena, sugiere *La ley del gallinero*, es la historia de una élite que se perpetúa en el poder; una élite que se enriquece a partir de una alianza con el mercado mundial (en la novela, los extranjeros no sólo intervienen para propio beneficio en todos los asuntos nacionales, sino que además son los que impulsan cada vez el ciclo). Los resabios de la historia chilena son en cambio aquellos excluidos del sistema, sin posibilidad de renacer ni de regenerarse; sólo caer en picada hasta desvanecerse.

“En esta pugna entre igualdad y desigualdad es obvia la referencia al momento actual.” —explica Guzmán en la revista *Punto Final*— “Los ricos están muy contentos de la legislación que nos rige y de los defensores de esa legislación y 'garantes de la Constitución', que son las Fuerzas Armadas. En ese plano [...] acaso el papel de los intelectuales y de los artistas -y su responsabilidad- aumenta hoy”. Especialista en literatura española, Guzmán experimenta una conversión teórica con el golpe del 73 y se pasa a las filas del latinoamericanismo. A partir de ahí, como sugiere la cita, decide dedicarse a una ficción que indague en los orígenes de la historia nacional ¹¹⁸ y que, en sus propias palabras, “enseñe deleitando”. Aunque es necesario atender a su función metafórica —indispensable para que surta efecto la apuesta narrativa--, *La ley del gallinero* se organiza sobre todo en torno a una función pedagógica; o, mejor dicho, la metáfora es el punto de partida necesario para una pedagogía. La representación de Portales y su época no obedece solamente al impulso de aludir oblicuamente al régimen pinochetista y desmitificar su figura emblemática —dos operaciones que de todos modos también lleva a cabo— sino sobre todo (como ocurría en *Respiración artificial*, como ocurría en la obra de Rosencof y en el primer texto de Tomás de Mattos) a un impulso prospectivo; a un ensayo de interpelación sobre su presente de escritura. Alegoría y realismo vuelven a imbricarse, y es precisamente a partir de esa imbricación que la novela interpela al lector. Es en esta intersección que Guzmán captura el esqueleto de la historia chilena

¹¹⁸ En esta misma línea se coloca *Ay mamá Inés*, la novela que Guzmán publica en 1993 y en la que se dedica a indagar en la figura de Inés de Suárez, amante de Pedro de Valdivia.

—o de ciertos momentos de la historia chilena, ya que en la revista deja en claro la excepcionalidad de la Unidad Popular— y lo convierte en el punto de partida para abogar por la fundación de un nuevo paradigma. “Con piedad, no. Sin excesos, sí” resuelve escribir finalmente el juez Álvarez, y la consigna no sólo alude a la situación de la justicia posdictatorial chilena —la novela se publica, aunque probablemente haya sido escrita antes, el mismo año del arresto de Pinochet en Londres— sino sobre todo a la posibilidad de clausura y refundación. El “Final y comienzo” envía al lector hacia dos direcciones opuestas: hacia la historia y hacia lo que vendrá; cierra e inaugura al mismo tiempo. *La ley del gallinero* es, en todo sentido, una novela de la redemocratización nacional.

San Martín, Artigas y Portales; la representación de los máximos próceres de la patria es el pivote sobre el que giran los relatos analizados. Bastaría en realidad con mencionar a los protagonistas de este *corpus* de novelas para hacer tambalear el argumento del actual ocaso de lo nacional. En el Cono Sur posdictatorial —al revés de lo esperable— prolifera la figura del héroe fundacional. Pero apelar a esta recurrencia con el solo propósito de cuestionar el diagnóstico sobre las identidades nacionales no tiene tanto sentido como intentar deslindar qué es lo que dice sobre la identidad nacional. Si tanto en los albores del Estado decimonónico como en las últimas dictaduras militares la representación de los próceres buscó fomentar sentimientos patrióticos y afianzar la identidad nacional de manera tal de

que se robusteciera la propia hegemonía, sólo una de las novelas analizadas —pero la más representativa de la ficción histórica actual— sigue este mismo patrón: la de García Hamilton. A pesar de que se proclama resistente a la historia oficial y enemiga de los cimientos de la argentinidad, se ocupa de reproducir los mecanismos que aseguran su vigencia. A más de un siglo de distancia, repite la lógica de las ficciones fundacionales, cimienta su legitimidad en un cruce aparentemente armónico entre historia y ficción, y fortalece las raíces del Estado liberal. No es extraño entonces que narraciones como las de García Hamilton hayan copado el circuito mercantil de la Argentina posdictatorial; detrás de la tendencia a la humanización y a la desmitificación se agazapa el fortalecimiento de los mecanismos que hacen posible la continuidad del modo de entender lo nacional propio de las élites decimonónicas.

Las otras tres novelas quiebran en cambio la lógica de la ficción fundacional; mediante la apelación a los próceres de la patria tuercen las estrategias de configuración de la identidad nacional. Martín Kohan lo hace a partir de un héroe petrificado que obliga a reflexionar sobre las condiciones de posibilidad del relato histórico y quiebra la armonía de las esferas discursivas; Amir Hamed satura la imagen de Artigas —y amalgama ficción e historia— para agotar el contenido de la nación y de la política; y Jorge Guzmán coloca la figura de Portales dentro de una estructura que —a través del cruce entre alegoría y realismo— pugna por revertir las coordenadas del proyecto nacional. En plena posdictadura, aun después de la crisis de la narración histórica y del proclamado desvanecimiento de lo nacional, la literatura sigue apelando —y apela quizás más que hace algunos años— a la figura

del prócer fundacional. La apelación excede el deseo de éxito mercantil y va más allá de la moda y de la satisfacción del gusto lector. Precisamente debido a su espesor histórico y a las resonancias que por consiguiente dispara, la representación narrativa del héroe decimonónico sigue siendo relevante, operativa y funcional: un instrumento útil a la hora de organizar una propuesta estética orientada hacia una interpelación política. Atender, entonces, a la manera específica en la que cada texto emprende la representación de los próceres de la patria es un primer paso para ensayar una lectura re-politizadora de la narración contemporánea del pasado fundacional.

8.0 CONTORNOS EN NEGATIVO: DELINEAR; REESCRIBIR; REFORMULAR

The very contours of the positive element
will appear distinctly only insofar
as this element is set off against the negative.
Walter Benjamin

"¿Sobre García Hamilton y toda esa nueva vertiente de la novela histórica?". "¿Entonces tu argumento sería que después de la dictadura hay un retorno al siglo XIX, una especie de regreso neoconservador al nacionalismo?". "¿Pero qué textos de ficción? ¿Después de cuál dictadura?". En estos últimos dos años, las reacciones disparadas por la mención de mi tema de tesis —la reescritura posdictatorial del siglo XIX— se convirtieron en el índice más nítido del hueco sobre el que debía organizar mi punto de partida: la desafiliación de la representación contemporánea del pasado decimonónico respecto de lo político; desafiliación que, podría decirse, constituye toda una novedad en la historia de la crítica literaria sobre el Cono Sur. Y es que, precisamente al revés de lo que ocurre ahora, la escritura ficcional del siglo XIX ha sido leída diacrónicamente a partir de sus implicaciones políticas. La resignificación de lo gauchesco en el Centenario argentino y durante el peronismo, la adaptación televisiva de *Martín Rivas* en el Chile de Pinochet, la reelaboración de la imagen de Artigas como inspirador de la lucha armada en el teatro

uruguayo de los sesenta; la puesta en ficción del pasado fundacional ha sido históricamente interpretada en función de su voluntad de interpelación política.

Pero el fin de las dictaduras parece ser también el fin de esta tradición de lectura. Junto con el advenimiento de las nuevas democracias comienzan a desvanecerse las disquisiciones sobre la connotación política de la representación estética del siglo XIX. Las razones —como vimos— se cruzan y combinan: el repudio hacia un uso nacionalista del pasado fundacional como el que habían llevado a cabo los regímenes de facto, la desconfianza posmoderna frente a los grandes relatos y la consiguiente reticencia ante la narración de la historia colectiva, la conexión casi inmediata entre estos textos y la poco prestigiosa nueva novela histórica —o la aun menos prestigiosa ficción histórica al estilo Sudamericana— y, sobre todo, el viraje hacia la representación del pasado reciente como fuente privilegiada de interpelación y como pilar sobre el que organizar una nueva ética intelectual. La reescritura contemporánea del siglo XIX se ve así despojada de sus aristas políticas para convertirse en una simple escenografía o, en el mejor de los casos, ser interpretada como una metáfora asequible de la historia cercana. De ahí que, dejando de lado aquellas lecturas que insisten en esta función metafórica, haya muy pocos análisis que filien la vuelta ficcional al pasado decimonónico con los problemas que el debate posdictatorial ha puesto sobre la mesa.

Y, sin embargo, quizás el mayor aporte de las narraciones analizadas sea precisamente contribuir a desestabilizar y agilizar ese debate.¹¹⁹ Es justamente el modo en

¹¹⁹ Aunque ya lo mencioné en el primer capítulo, vale la pena quizás volver sobre una aclaración: a pesar de que en mi trabajo focalizo sobre todo en la representación contemporánea del siglo XIX, no quisiera sugerir

que el siglo XIX irrumpe en estos relatos el que impulsa a descomprimir la polarización alegoría/realismo que, al menos desde la redemocratización, organiza el marco hermenéutico en torno a la narrativa posdictatorial: ¿cómo podría situarse un relato como *El viaducto*, híbrido entre las dos formas, dentro de esas coordenadas? ¿De qué lado colocar las operaciones de César Aira? ¿Bajo qué categoría ubicar la causalidad estética que articulan las novelas de Carlos Gamerro? ¿Y el diseño de la figura de Portales en el relato de Jorge Guzmán? ¿Alegorías realistas? ¿Realismos alegóricos? La polarización no sólo parece forzar las formas narrativas, sino también obliterar sentidos cruciales a la hora de definir la apuesta estético-política de cada texto: es sólo más allá de esta dicotomía que pueden percibirse las concepciones del quehacer intelectual que, hacia el fin de la dictadura, proponen los relatos de Ricardo Piglia y de Mauricio Rosencof; o la intervención de Darío Oses en la transición democrática del Chile de los noventa.

Y los relatos no sólo desestabilizan las nociones de alegoría y realismo en tanto modos opuestos de narración, sino que colocan también en el centro de la escena la pregunta sobre el contexto de recepción: ¿cómo explicar, si no, las diferencias entre el *¡Bernabé, Bernabé!* de 1988 y la reescritura del 2000? ¿Cómo dar cuenta, si no, de la manera en que el paso del tiempo modifica el alcance político de la novela de Tomás de Mattos?

de ninguna manera que ésta es la única manera de agilizar el debate posdictatorial o de organizar una interpelación sobre el presente de escritura, aunque sí me parece más productiva que otras. Tampoco quisiera sugerir —obviamente— que la representación del pasado fundacional es más eficaz o más deseable que la representación del pasado cercano. Simplemente elegí rastrear *una* de las múltiples posibilidades que el marco hermenéutico en torno a la narrativa posdictatorial deja inexploradas; una posibilidad que ha aportado resultados más que sugerentes. Queda en pie el desafío —que podría resultar igualmente productivo— de ensayar una lectura de la representación contemporánea de la historia reciente que vaya a contracorriente de las coordenadas de interpretación que sostienen lo que definí como el “paradigma de la memoria”.

En sus textos sobre las alegorías nacionales, Doris Sommer acusa a Fredric Jameson y a Paul de Man de escamotearle a la noción de alegoría su condición temporal y, por ende, su contenido dialéctico. Ambos presuponen, dice Sommer, un referente previamente construido y olvidan así las transformaciones inherentes al horizonte de recepción. Es precisamente con el propósito de recomponer este olvido que ella emprende un rastreo de la posible acogida de los romances nacionales. Como ocurría con las ficciones fundacionales de Sommer, las intencionalidades que se juegan en la representación contemporánea del siglo XIX se aprecian únicamente si se reinstala la pregunta por la condición temporal de los textos y de su horizonte de inserción; pregunta que, como intenté mostrar en el capítulo I, se encuentra muchas veces elidida del marco de lecturas que rodea la narrativa posdictatorial —y es a partir de esta elipsis que se fija la constelación de sentidos que perdura invariable durante todo el período. Más que abogar por que se opongan las posturas de Benjamin y Lukács —oposición que organiza el campo cultural del Cono Sur a partir de los ochenta—, las narraciones analizadas reclaman una posición intermedia en la que el entrelazamiento de temporalidades se oriente sobre todo hacia la interpelación del presente de escritura. Es, entonces, en torno a la búsqueda de impacto sobre el presente de escritura que debería formularse la pregunta por la existencia de los textos. En ese sentido, la cuestión no sería tanto *cómo* se reescribe el siglo XIX después de las dictaduras —interrogante que de todos modos arrojaría casi tantas respuestas como textos— sino *por qué* y *para qué*.

¿Por qué y para qué la vuelta contemporánea al siglo XIX? En primer lugar, habría que aclarar que aquello del siglo XIX sobre lo que las narraciones vuelven dista de ser

homogéneo —de ahí mi elección de un término tan difuso, amplio y difícil de precisar como "siglo XIX". A veces los relatos indagan ficcionalmente en hechos históricos —la matanza de los charrúas, el sitio de Montevideo, las guerras civiles en la época de Balmaceda—; otras eligen poner en escena a algún personaje con un referente real —Artigas, Bernabé Rivera, San Martín o Juana Pitiley. Otras veces simplemente se alejan del relato histórico para emprender la reelaboración de ciertos tópicos que circulan el discurso decimonónico; convierten el pasado fundacional en un marco discursivo en lugar de en un marco histórico: *El sueño del señor juez* diseña un escenario en el que indios, gauchos y letrados disputan los sentidos de civilización y barbarie; en *Los cautivos* un narrador adiestrado traduce al lector los saberes de la pampa; en *Un episodio en la vida del pintor viajero* los malones y el paisaje organizan (y desencajan) la trama. Muchas veces —casi siempre— los relatos vuelven también al siglo XIX para reescribir un texto previo: *La cautiva*, *La guerra de los charrúas*, el *Martín Fierro*. Tópicos, textos anteriores, eventos reales y héroes nacionales; parecería que aquello sobre lo que las narraciones vuelven sólo puede congregarse en la particularidad de cada texto; como si las razones de la reescritura —desafiando cualquier posibilidad de conjetura general— sólo pudieran medirse de acuerdo con la intencionalidad específica de cada texto o de cada pequeña serie de textos.

Así, parte de la narrativa posdictatorial encuentra en el siglo XIX un espacio del que extraer las primeras representaciones de los próceres de la patria; un depósito de figuras históricas que condensan, actualizan y permiten operar simbólicamente sobre el imaginario nacional. García Hamilton recurre a San Martín para reforzar las versiones

oficiales sobre el héroe y, mediante el justo cruce de historia y romance, asegurar la permanencia de los cimientos de la identidad argentina que hace dos siglos fundaban las élites liberales. Amir Hamed, en cambio, tensa al límite las imágenes de Artigas para abogar por la ruptura de un esquema de identificación nacional y disolver estéticamente las fronteras geopolíticas —a pesar de que el éxito de la operación descansa en gran medida sobre la habilidad del lector para situarse dentro de las coordenadas de la identidad nacional y colocarse más acá de sus fronteras geopolíticas. Por otra parte, la novela de Jorge Guzmán delinea una elipsis del régimen portaliano que intenta imprimir una nueva dirección al Chile de los noventa. Para los tres, el siglo XIX funciona como el espacio productor de íconos culturales que portan —en tanto los personajes elegidos son próceres y no sólo héroes— la eficacia simbólica necesaria para manipular sobre el imaginario de la nación.

También Ricardo Piglia y Mauricio Rosencof trabajan sobre héroes decimonónicos; pero sus intervenciones apuntan menos a una reformulación del imaginario nacional que a la reconfiguración de la esfera intelectual y a la definición de una nueva ética. Si con la irrupción de los regímenes militares colapsan los modelos de intelectual imperantes en los sesenta y setenta, Piglia y Rosencof —epítomes de aquellos modelos previos— articulan, a través de su reelaboración del siglo XIX, nuevas concepciones y nuevos quehaceres. Intentan refundar el campo cultural mediante la resemantización del tópico del fracaso; mediante su conversión de imposibilidad en imperativo. Anticipándose a la coyuntura de la redemocratización, indagan en los albores de la historia de la nación para redefinir el vínculo entre intelectual y política. Es sobre este movimiento que trazan las

coordinadas entre las que de ahí en más se debatirá el campo intelectual: periferia lectora o diálogo institucional.

Combinación de estas dos posibilidades —la periferia lectora y el diálogo institucional— Tomás de Mattos, Darío Oses y Jorge Guzmán apelan al siglo XIX como herramienta de intervención en el debate democrático. Sus narraciones apuestan por una relectura del relato nacional a partir del armado de un triple entrecruzamiento temporal. Poner en ficción hechos históricos del siglo XIX les permite tejer una periodización que conecta el pasado fundacional, el pasado cercano y el presente de escritura —las matanzas perpetradas por los Rivera con las muertes de la última dictadura; el fin de Balmaceda con la caída de Salvador Allende; el ministerio de Portales con el régimen de Pinochet; y todos ellos con el nuevo horizonte de la democratización. Es a partir de la construcción de esta cadena de alegorías —en la que una época remite a la otra para indagar en sí misma— que las novelas cifran la creación de relatos alternativos de la nación y diseñan una narración histórica regida por una causalidad diferente a la de la historia oficial —una narración de la historia, como le exigían Demasi y Achugar a *¡Bernabé, Bernabé!*, más *democrática*; una narración de la historia que devela al lector la contracara indeseada de los procesos de modernización. En este sentido, las novelas parecen también —como lo hacen, aunque de otra manera, Kohan y Gamero— poner en ficción la hipótesis de David Viñas: las dictaduras de los setenta no son otra cosa que la culminación práctica de los proyectos liberales del siglo anterior; existe un inquietante paralelo entre el "programa civilizador" de las élites decimonónicas —y su necesidad de controlar al "Otro interno" para garantizar la entrada al mercado internacional— y el de

los regímenes militares de los setenta —gestores de la transición del Estado al mercado, diría también Idelber Avelar. De Mattos, Guzmán y Oses apelan así al siglo XIX para organizar una construcción temporal a gran escala que narra otra historia: la otra faceta de la historia oficial o, para citar una vez más el lema de Benjamin, los "documentos de barbarie" que asoman detrás de los "documentos de civilización".

No es ésta, sin embargo, la apuesta de Aira, Gamerro y Kohan. Sus textos no apuntan a la reconfiguración del relato nacional sino a la reconfiguración de las condiciones que hacen posible el relato nacional. De ahí que sus periodizaciones no se construyan sobre un hilo que conecta hechos históricos, sino sobre un hilo que delinea la permanencia de un *locus* de enunciación. En sus ficciones, el siglo XIX funciona como el espacio discursivo en el que se producen las primeras representaciones de la nación: la primera representación del paisaje, la primera representación del letrado y de los diferentes sujetos sociales, la primera representación literaria; el espacio discursivo en el que se pone en marcha la gran "máquina de narrar" la nación. En plena crisis posdictatorial, las novelas vuelven al "grado cero" de la escritura nacional para llevarla al extremo e impulsar un pequeño desplazamiento; vuelven al primer *locus* de enunciación para dislocar la mirada del lector. Sus textos no ensayan entonces un relato alternativo de la nación, sino que saturan el relato existente; lo cargan hasta el límite; lo empujan hasta el borde; hasta hacerlo caer en el absurdo. A partir de una reformulación del realismo —el mimético y el clásico— las novelas de Aira, Kohan y Gamerro ponen en despliegue (y se aprovechan de) la crisis de la representación —en su doble sentido de *Vertretung* y *Darstellung*.

Tal vez sea en torno a esta sensación de crisis que puede comenzar a organizarse una periodización. Aunque ya desde los primeros años de las nuevas democracias se acuerda en la condición crítica de la ficción, en su imposibilidad de impacto político y en su pérdida de potencial subversivo, el comienzo de la redemocratización parece alentar todavía expectativas respecto de la capacidad de interpelación de la literatura; expectativas que también se registran en los últimos años del período dictatorial. Aun cuando escapen por completo a los modelos narrativos de los sesenta y setenta —aun cuando pongan de manifiesto las marcas de la historia reciente en las posibilidades del relato y pongan en cuestión la eficacia de la agencia subjetiva —los textos de Oses, Guzmán, Piglia, de Mattos, Gil y Rosencof se construyen sobre una esperanza de intervención que restituye la confianza en el rol del intelectual y en el potencial desestabilizador de la ficción. En ese sentido, el gran parteaguas no parece ser tanto el advenimiento de la dictadura sino el desvanecimiento del optimismo redemocratizador. Es este desvanecimiento —que la ficción documenta de manera oblicua— el que me ha llevado a distinguir entre “literatura de la redemocratización” y “literatura de la post-redemocratización”; distinción que —como señalé en los capítulos III y IV— obedece menos a una cuestión de cronología que a una cuestión de imaginario, y alude menos a una clasificación estricta que a una tendencia. Es decir, no toda la producción simbólica de un determinado momento exhibe las huellas de un mismo “espíritu”: hay textos, como los de Piglia y Rosencof, que se escriben hacia el fin de la dictadura y podrían leerse sin embargo como textos de la redemocratización. Hay, por otra parte, claros desfases temporales en el imaginario de los tres países: en Argentina, los primeros índices de la

post-redemocratización pueden rastrearse hasta fines de la década del ochenta, mientras que en Uruguay no se perciben hasta bien entrados los noventa, y en Chile –tal vez por las características peculiares de su transición, tal vez por su entrada tardía a la democracia– parecen no haber ocurrido aún (y tal vez ni siquiera ocurran). Habrá también, por supuesto, textos que se mantengan por completo al margen de estas coordenadas; textos para los que no tenga ningún sentido establecer esta distinción. Y, sin embargo, existe una tendencia; y es esta tendencia compartida la que hace que de los capítulos se desprenda cierto panorama temporal –aun cuando no había sido ésta mi intención antes de comenzar.

Y es que advertir las diferencias de énfasis respecto de las posibilidades de interpelación de la literatura permite distinguir a su vez diversas maneras de concebir las figuras de escritor y receptor. Si los textos de la redemocratización cifran su apuesta en cierta esperanza de inmediatez entre la ficción, la comunidad lectora y el campo político – *¡Bernabé, Bernabé!* es probablemente el ejemplo más nítido en esta dirección– los de la post-redemocratización se construyen, una vez más, de cara a la imposibilidad. Parecen aceptar de lleno sus restricciones de circulación; su condición de textos producidos por y para intelectuales. Y es precisamente para este lector entrenado para quien organizan su interpelación –de ahí la ironía respecto del saber letrado; de ahí la llevada al absurdo de sus estrategias de legitimación; de ahí su elección particular de aquello que rescatan del siglo XIX. En este sentido, las novelas continúan el legado que Piglia y Rosencof inauguraban hacia el fin de la dictadura –y que atenta una vez más contra la prolijidad de la periodización. La relación entre ficción y política se vuelve en estas novelas menos

ambiciosa, más acotada, menos urgente; los textos parecen de algún modo resignarse a su canal de circulación y ensayar sus apuestas narrativas dentro de ese marco. Quizás la única excepción —quizás por eso la más interesante— sea la narrativa de Martín Kohan, que sostiene su apuesta en una ampliación deliberada del circuito de recepción: se aprovecha de la circulación mercantil de las ficciones históricas de Sudamericana para diseñar un doble diálogo con un doble lector. En plena comercialización de la cultura, en plena globalización de la literatura, tal vez su pedagogía de lectura sea la única manera exitosa de conjugar hoy en día mercado, política y ficción.

¿Por qué y para qué la vuelta contemporánea al siglo XIX, entonces? Tal vez, después de todo, sí sea posible establecer una conjetura general que exceda la particularidad de cada texto o de cada pequeña serie de textos. Si, después de la dictadura, la relación entre ficción y política tambalea junto con la crisis del campo cultural —la crisis de la comunidad intelectual y de sus imperativos éticos, de la posibilidad de la representación y de los cimientos de la identidad nacional—, la vuelta al siglo XIX funciona como un punto de partida útil para la formulación de nuevas coordenadas; un referente eficaz contra el que imprimir nuevos sentidos y reorganizar el campo simbólico. De ahí que, como se encarga de exhibir la ficción de César Aira, la relevancia del siglo XIX para la narrativa contemporánea radique menos en su condición de historia previa que en su condición de *locus* de enunciación anterior.¹²⁰ El siglo XIX no

¹²⁰ No he querido decir con esto que la narrativa contemporánea intente escamotearle al siglo XIX su condición de historia; o sugerir que no hay hechos históricos —o que los hay pero no tienen importancia— sino solamente hechos discursivos. Más bien todo lo contrario: al utilizar el pasado fundacional como principal referente están abogando precisamente por su carácter histórico. Simplemente quiero señalar que

es tanto un sitio almacenador de saber histórico sino más bien un sitio de gestación: el espacio discursivo en el que se gestan los cimientos de la nación, del intelectual y de la narración; en el que se delinean los primeros vínculos entre la representación estética y la política. Frente a la debacle simbólica e ideológica de la posdictadura, frente a la crisis de legitimación, la literatura elige regresar a su primer *locus* de enunciación para reformularlo desde la ficción. El siglo XIX provee a la narrativa contemporánea del negativo contra el que trazar sus nuevos contornos; proporciona el negativo contra el que emprender la reescritura ficcional de la nación, de la labor intelectual y de la representación. Contornos en negativo; todos los textos analizados —a pesar de sus respuestas e intencionalidades particulares, más allá de las operaciones que en cada caso marca el contexto específico de escritura— comparten este mismo disparador.¹²¹

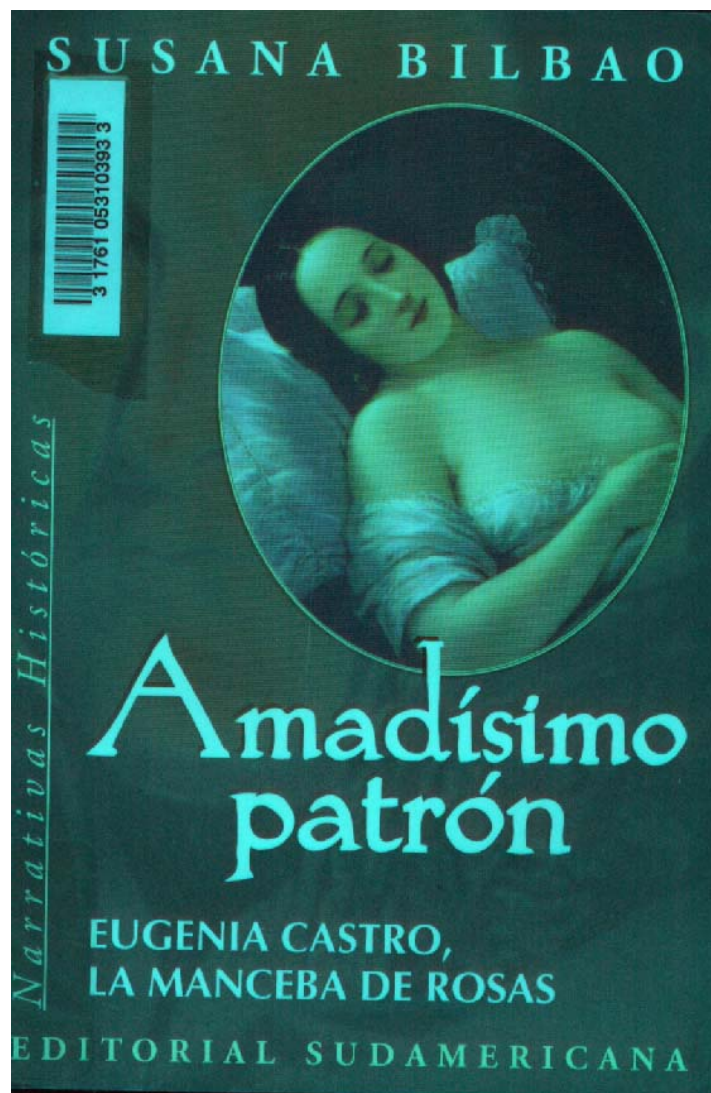
Hacia el final de *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* Linda Hutcheon deja constancia de la naturaleza paradójica de las *historiographic metafiction*s y alude a la posibilidad de bosquejar una poética (o una problemática) del posmodernismo, y, en

lo que las narraciones analizadas rescatan del pasado decimonónico es sobre todo su cualidad de *origen* histórico de aquellos elementos que entran en crisis después de la dictadura (la identidad nacional, el vínculo entre el intelectual y la política, la representación—en su doble sentido); su cualidad de primer espacio de enunciación en el que cobran forma estos elementos. Cada texto parece volver, de diferentes maneras, a este primer espacio de enunciación para reescribirlo ficcionalmente; para intentar a partir de esa reescritura reformular alguno de los elementos que han entrado en crisis.

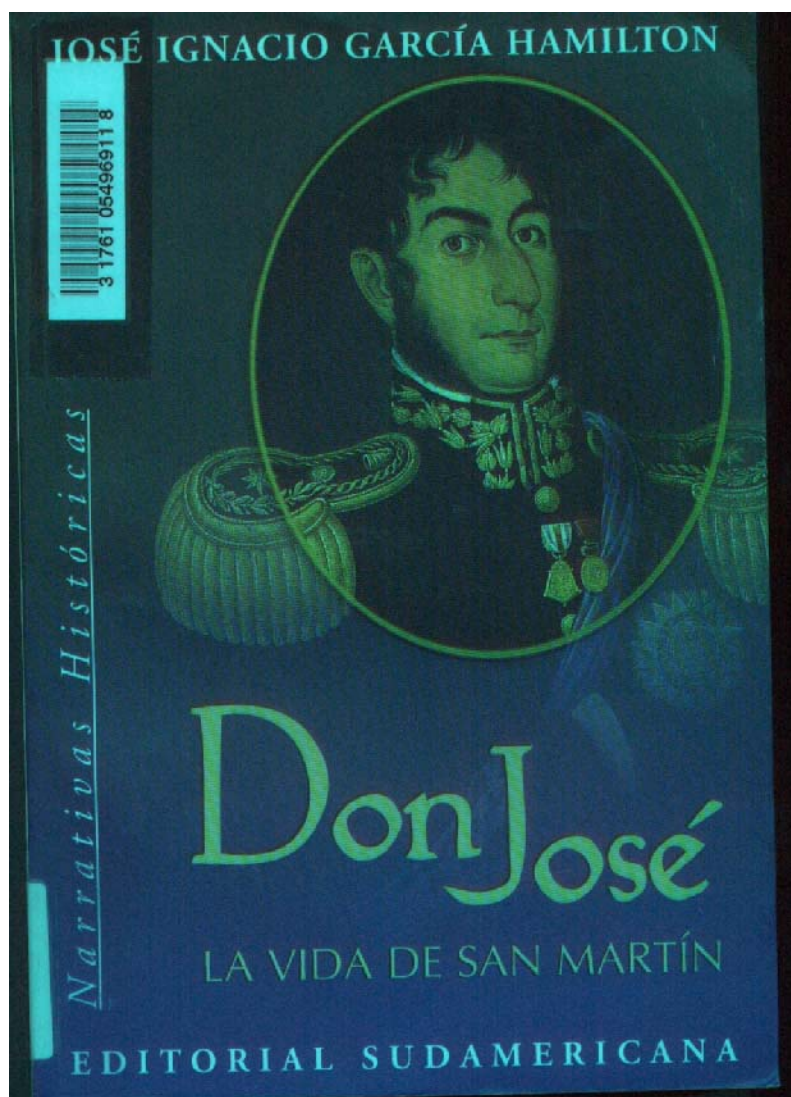
¹²¹ Una buena lectura en negativo debería en realidad moverse simultáneamente en una doble dirección; debería dar cuenta no solamente del modo en que el pasado impacta sobre el presente, sino también del modo en que el presente impacta sobre el pasado. Debería analizar, por ejemplo, cómo la reescritura de la matanza de los charrúas en *¡Bernabé, Bernabé!* modifica el presente de escritura y, luego, cómo el presente de escritura obliga a releer la matanza de los charrúas; o cómo el siglo XIX organiza la ficción de Aira y, luego, cómo la ficción de Aira incita a una reconsideración de cómo se gestan las estrategias discursivas en el siglo XIX. Aunque en algunas ocasiones procuré atender a este doble movimiento, esta tarea de lectura permanece todavía abierta, y creo que valdría la pena intentarla, sobre todo para ampliar el marco de análisis de la ficción decimonónica.

cambio, a la imposibilidad de esbozar una política. Y es que las *historiographic metafiction*s, dice Hutcheon, pueden ser leídas exactamente a la inversa. Configurada en torno a la contradicción, desafiante de cualquier gran relato, inquisidora del discurso —histórico, literario— que ella misma instala, la ficción posmoderna brinda respuestas solamente si se ignora su otra mitad. Casi todas las narraciones analizadas en mi trabajo son —como fui señalando— *historiographic metafiction*s en el sentido de Hutcheon; y, sin embargo, no podrían leerse al revés; no podría decirse de ellas exactamente lo opuesto. Tal vez sea, entonces, la condición posdictatorial la que provee en el Cono Sur el contexto de enunciación que hace que las reescrituras contemporáneas del siglo XIX no puedan desgajarse de una respuesta política; que la representación actual del pasado decimonónico no pueda desafiliarse de una política de la interpelación.

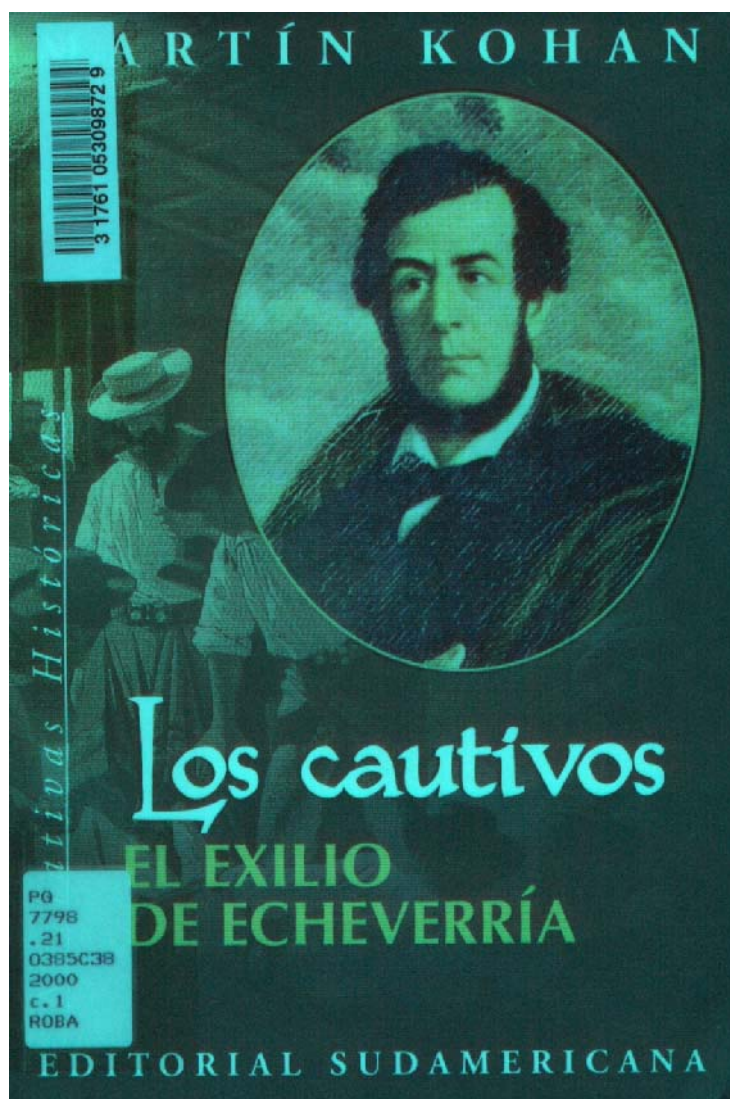
APÉNDICE



BILBAO, Susana. *Amadísimo patrón: Eugenia Castro, la manceba de Rosas*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2000.



GARCÍA HAMILTON, José Ignacio. *Don José. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.



KOHAN, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.



Casco principal de la estancia donde Echeverría escribió algunos de sus poemas.

Dos hombres, dos gauchos, se acercan lentamente a la casa que habita un desconocido. Los guían el ocio y la llanura, la curiosidad amistosa y conversada que la llanura impone. Adentro de la casa, el desconocido piensa en los gauchos en un sentido abstracto y general –porque escribe– y también en la pampa, en las raras condiciones de vida que ofrece, rencorosa y entrañable, la patria. Hay también una mujer que espía. Cada uno de ellos, cautivo en sus discretas intrigas, irá tensando el curso de la acción sin violentar el ritmo del relato. Los gauchos se llaman Gorostiaga y Tolosa; la finca, "Los Talas"; el desconocido, Esteban Echeverría, hombre de letras, poeta romántico, gloria un poco olvidada de nuestras letras.

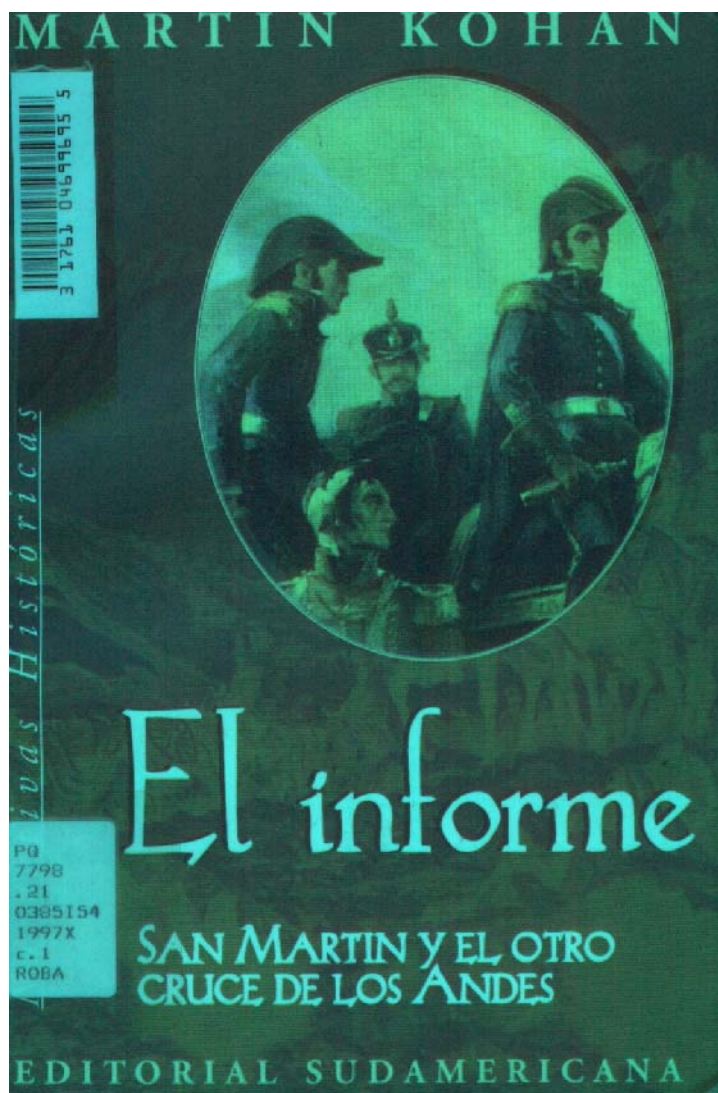
Después vendrá, para Echeverría, el exilio en Colonia y en Montevideo. La novela se ha puesto en marcha y nos revela una historia replegada de la historia grande, una visión muy distinta de la que tenemos.

Con una percepción muy aguda, el autor descubre un aspecto inusual de la novela histórica: la intimidad y la subjetividad que le aportan su verdadera dimensión narrativa. *Los cautivos* es, por lo tanto, una incursión feliz en la historia y también una ampliación admirable del género. Como en *El informe*, Martín Kohan no desdén el rigor ni el color local, pero conduce el relato a un territorio nuevo –que, si bien conoce antecedentes en la literatura argentina, parece desdénarlos–: el territorio en el que los acontecimientos y las ideas no se restan espacio, donde los personajes no son meras caricaturas y donde la ficción, dentro de un marco histórico, alcanza su punto más alto.



Impreso en la Argentina

KOHAN, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. (contratapa)



KOHAN, Martín. *El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.



Plaza de Mendoza. Según La Touanne. Litografía, 1826

El informe es una novela construida sobre la base de dos historias. La primera está en los informes de un historiador que ha sido contratado por alguien que prepara un libro sobre la provincia de Mendoza. Éstos se centran en los años de la gesta sanmartiniana, pero se apartan de los requisitos exigidos: se desvían hacia el relato de amor de un joven español, que fue tomado prisionero en la batalla de Maipú, y una joven mendocina. La otra historia se refiere al autor de los informes, quien ha sido testigo de un crimen. Mientras pretende desentrañar la verdad del siglo pasado, no logra recordar cómo fueron esos hechos que él mismo presenció y con los que termina involucrado. A su vez, la historia de amor del prisionero se va desarrollando, llena de peripecias y dificultades: el propio San Martín tendrá que llegar desde Chile para que su caso se resuelva. Narración de la historia y reflexión acerca de los modos de contarla, esta novela de Martín Kohan revela anécdotas secretas y situaciones desconocidas de la campaña de los Andes y presenta un estilo nuevo, sobrio y preciso de combinar la ficción y los acontecimientos verdaderos. Un estilo al que la historia y la novela le estarán muy agradecidas.

El informe obtuvo el subsidio a la creación de la Fundación Antorchas, el Segundo Premio del Régimen de Fomento a la Producción Literaria del FNA y la Segunda Mención en el Premio Joven 1996 de la Fundación Forstater.

ISBN 950-07-1259-8



9 789500 712590 >

KOHAN, Martín. *El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. (contratapa)

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo, ed. "Como el Uruguay no hay: ¡Bernabé, Bernabé! y el referéndum". *Cuadernos de Marcha*, Tercera época. 4: 40 (feb 1989): 61-4.

_____. *Cultura (s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: FESUR, 1991.

_____, ed. *La herencia del socialismo real*. Montevideo: FESUR, 1991.

_____. "El referéndum no leído y otros problemas de hermenéutica bifocal". *Cuadernos de Marcha*, Tercera época. 4: 42 (abr 1989): 70-1.

ACOSTA Y LARA, Eduardo. *La guerra de los charrúas en la Banda Oriental*. Montevideo: Librería Linardui y Risso, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

AGRESTI, Alejandro, dir. *Buenos Aires viceversa*. Argentina; Holanda: Argentina Video Home, DMVB Films, NFM Distributie, 1996.

AHMAD, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London; New York: Verso, 1992.

AÍNSA, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya, 1960-1993*. Montevideo: Trilce, 1993.

AIRA, César. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

_____. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.

_____. *El infinito; Duchamp en México*. Bogotá: Ediciones Brevedad, 2000.

_____. *La liebre*. Barcelona: Emecé, 2002.

_____. *El mensajero*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1996.

_____. *Moreira*. Buenos Aires: Achával, 1975.

_____. *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.

_____. *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn, 1984.

ALBERDI, Juan Bautista. *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*. Buenos Aires: Estrada, 1945.

ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires: Norma, 2006.

AMANTE, Adriana, comp. *Antología sobre el moreirismo*. Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo; Berlín: Tranvía, Verlag Walter Frey, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: New York: Verso, 1991.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS & Helen TIFFIN, eds. *The Post-colonial Studies Reader*. London; New York: Routledge, 1995.

ASÍS, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Losada, 1980.

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

_____. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BALDERSTON, Daniel, et.al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

_____, ed. *The Historical Novel in Latin America: a Symposium*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986.

BARRÁN, José Pedro. *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco (1839-1875)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968.

_____. & Benjamin NAHUM. *Bases económicas de la revolución artiguista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968.

_____. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

BASILE, Teresa. "La condición de lo heroico en la posdictadura uruguaya"
Revista Iberoamericana 213 (octubre-diciembre 2005): 1203-1214.

_____. "Entrevista a Amir Hamed" *Hispanamérica* 33 99 (2004), 53-61.

BECHIS, Marco, dir. *Garaje Olimpo*. Argentina: BD cine, 1999.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.

_____. "Central Park" *New German Critique* 34 (Winter 1985) 32-58.

_____. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.

_____. *The Origin of German Tragic Drama*. London; New York: Verso, 1998.

_____. *Selected Writings*. Cambridge: Belknap Press, 2003.

_____. "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

_____. *One-way Street and Other Writings*. London: Verso, 1985.

BEVERLEY, John. *Testimonio: on the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

BHABHA, Homi, ed. *Nation and Narration*. London; New York: Routledge, 1990.

BILBAO, Susana. *Amadísimo patrón. Eugenia Castro, la manceba de Rosas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

BLAUSTEIN, David, dir. *Botín de guerra*. Argentina: Zafra diffusion, 1999.

BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT Press, 1986.

BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1989. 444-50.

BRENNAN, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York: St. Martin's Press, 1989.

BRUNNER, José Joaquín. *El caso de la sociología en Chile. Formación de una disciplina*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988.

_____. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1981.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.

CALZADILLA, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: Estrada, 1944.

CÁNOVAS, Rodrigo, comp. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

CARRI, Albertina, dir. *Los rubios*. Argentina: Primer Plano Films- Women Make Movies, 2003.

CASULLO, Nicolás, ed. *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

CELLA, Susana. "¡Bernabé, Bernabé!: la historia en entredicho" *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana, 1990-2000*. MANZONI, Celina, ed. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

COLÁS, Santiago. *Postmodernity in Latin America : The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press, 1994.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca Más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. [1985] Buenos Aires: Eudeba, 2003.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.

CUADROS, Ricardo. "Antonio Gil en los límites de la novela". <http://www.ricardocuadros.com/html/ensayos/gil.htm>.

DALMARONI, Miguel. "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)". *Hispanamérica* 32 (2003).

DE DIEGO, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

DEMARÍA, Laura. *Argentina-S: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

DEMASI, Carlos. "La construcción de un "héroe máximo": José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911". *Revista Iberoamericana* 213 (octubre-diciembre 2005): 1029-1045.

DE MATTOS, Tomás. *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1988.

_____. *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Alfaguara, 2000.

_____. *Ni Dios permita; Cielo de Bagdad.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

DI TELLA, Andrés, dir. *Montoneros, una historia.* Argentina: SBP, 1994.

EBELOT, Alfredo. *La pampa.* Buenos Aires: Eudeba, 1961.

ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero. La cautiva.* Madrid: Cátedra, 1986.

ELTIT, Diamela. *Lumpérica.* Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

ESTRIN, Laura. *César Aira: el realismo y sus extremos.* Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999.

FAULKNER, William. *Absalom, Absalom!* New York: Random House, 1936.

FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer.* Buenos Aires: Biblos, 2000.

FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War.* Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FRANCO, Marina & Florencia LEVÍN. *Historia reciente. Perspectiva y desafíos para un campo en construcción.* Buenos Aires: Paidós, 2007.

FUGUET, Alberto & Sergio GÓMEZ, eds. *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 1993.

_____. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

FUGUET, Alberto. *Mala onda*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

GAMERRO, Carlos. *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma, 2004.

_____. *Las islas*. Buenos Aires: Simurg, 1998.

_____. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2003.

_____. *El sueño del señor juez*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. *El sueño del señor juez*. Buenos Aires: La Página, 2005.

GARCÍA HAMILTON, José Ignacio. *El autoritarismo y la improductividad en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

_____. *Cuyano alborotador: la vida de Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

_____. *Don José. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. "Nuestros mitos tienen que ver con nuestro autoritarismo." Entrevista en Sitio al margen <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/ghamilton/index.html>

_____. *Los orígenes de nuestra cultura autoritaria*. Buenos Aires: Albino y asociados, 1991.

_____. *Simón: vida de Bolívar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

_____. *Vida de un ausente. La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

GARRETÓN, Manuel, Saúl SOSNOWSKI & Bernardo SUBERCASEAUX, eds. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GIL, Antonio. *Cosa mentale*. Santiago: Los Andes, 1994.

_____. *Hijo de mí. Las fabulosas memorias de don Diego de Almagro*. Santiago: Los Andes, 1992.

_____. *Mezquina memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

GIRONDO, Oliverio. *Campo nuestro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional: la historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva visión, 1984.

GRÜNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GUERRERO, Pedro. "Antonio Gil: mi novela es un artilugio". *Revista de libros. El Mercurio* (4 dic 1994): 3.

GUZMÁN, Jorge. *Ay, mama Inés*. Santiago: Andrés Bello, 1993.

_____. *La ley del gallinero*. Santiago: Sudamericana, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *The Postnational Constellation: Political Essays*. Cambridge: MIT Press, 2001.

HAMED, Amir. *Artigas Blues Band*. Montevideo: Fin de Siglo, 1994.

HARDT, Michael & Antonio NEGRI. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada, 2000.

HUDSON, William Henry. *La tierra purpúrea; Allá lejos y hace tiempo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

IBARGOYEN ISLA, Saúl. *Noche de espadas*. [1987] Montevideo: Signos, 1989.

JAMESON, Frederic. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15 (Autumn 1986): 65-88.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

KOHAN, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

_____. "El fin de una épica". *Punto de Vista* 22: 64 (agosto 1999): 6-11.

_____. "La humanización de San Martín". *Revista Iberoamericana* 213

(octubre-diciembre 2005): 1083-1096.

_____. *El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

_____. "Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira". Jorge DUBATTI, comp. *Poéticas argentinas del siglo XX: literatura y teatro*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998. 161-71.

_____. *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

LECCHI, Alberto, dir. *El dedo en la llaga*. Argentina; España: Fernando Colomo, 1996.

LOCKHART, Washington. "¡Bernabé, Bernabé! leído con lentes bifocales". *Cuadernos de Marcha*, Tercera época. 4: 41 (mar 1989): 72-5.

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

_____. "Los escándalos de Juan Moreira". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1994.

_____. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. "Temporalidades del presente" *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario* 10 (dic 2002) 93-110.

LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

LUKÁCS, György. *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981.

_____. *German Realists in the Nineteenth Century*. London: Libris, 1993.

_____. *The Historical Novel*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

_____. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge: MIT Press, 1971.

_____. *The Theory of the Novel; a Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge: MIT Press, 1971.

MAKOLKIN, Anna. *Anatomy of Heroism*. Toronto: Legas, 2000.

_____. *Name, Hero, Icon: Semiotics of Nationalism through Heroic Biography*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1992.

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.

MASIELLO, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.

MENTON, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

MERKIN, Marta. *Camila O'Gorman. Historia de un amor inoportuno*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

MONTALDO, Graciela. *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1993.

MOREIRAS, Alberto. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica Cultural* 7 (nov 1993): 26-35.

MOULIÁN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: ARCIS Universidad: LOM Ediciones, 1997.

NINO, Carlos. *Juicio al mal absoluto*. [1997] Buenos Aires: Emecé: 2006.

O'DONNELL, Guillermo. *Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism: Studies in South American Politics*. Berkeley: Insitute of International Studies, University of California, 1973.

Philippe SCHMITTER & Laurence WHITEHEAD. *Transitions from Authoritarian Rule. Latin America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

OLIVÁREZ, Carlos, comp. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.

OSES, Darío. 2010: *Chile en llamas*. Santiago: Planeta, 1998.

_____. *Machos tristes*. Santiago: Planeta, 1992.

_____. "Los mitos del Chile con botas" <http://www.letras.s5.com/do040204.htm>

_____. *El viaducto*. Santiago: Planeta, 1994.

PÁEZ, Fito, dir. *Vidas privadas*. Argentina; España: Circo Beat srl, 2001.

PERELLI, Carina & Carlos RIAL, ed. *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental: 1986.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. "Notas sobre *Facundo*". *Punto de vista* 3: 8 (marzo-junio 1980): 15-18.

_____. *Respiración artificial*. [1980] Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

PIÑEYRO, Marcelo, dir. *Tango feroz. La leyenda de Tanguito*. Argentina: Pastelnik, 1993.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge, 1992.

PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

PUENZO, Luis, dir. *La historia oficial*. Argentina: Historias cinematográficas, 1985.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RICHARD, Nelly, ed. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

_____. & Alberto MOREIRAS, ed. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

_____, ed. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

RICO, Álvaro, comp. *Uruguay: cuentas pendientes: dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce, 1995.

RIVERA, Andrés. *El farmer*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1996.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra, 1983.

ROSENCOF, Mauricio. *Los caballos; El combate en el establo; El saco de Antonio*. [1969] Montevideo: Librusur, 1985.

_____. *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara, 2000.

_____. *La rebelión de los cañeros*. [1967] Montevideo: Fin de Siglo, 2000.

_____. "*...Y nuestros caballos serán blancos*" Montevideo: Arca, 1986.

RUBIONE, Alfredo. "Algunas categorías usuales en discursos sobre la cultura nacional argentina: 'moreirismo', 'criollismo', 'nativismo', 'gauchesca'. Aporte para su clasificación bibliográfica." *Boletín de la Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos*. Buenos Aires: Abril de 1997.

SAID, Edward. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.

SARLO, Beatriz. "Cultural Studies: Reworking the Nation, Revisiting Identity." *Journal of Latin American Cultural Studies* 11:3 (2002): 333-42 .

_____. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Norma, 2000.

_____. "Literatura y política". *Punto de Vista* 6: 19 (dic 1983): 8-11.

_____. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de Vista* 86 (dic 2006): 1-6.

_____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Las ciento y una: polémica con Juan B. Alberdi*. Buenos Aires: Rosso, 1916.

_____. *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: El Ateneo, 1974.

SAZBÓN, José. "La reflexión literaria". *Punto de Vista* 4: 11 (mar 1981): 37-44.

SEMPOL, Diego. "Educación y dictadura más allá del 'caso Demasi'". *Brecha* 1084 (sept 2006)
<http://www.brecha.com.uy/ShowNews.asp?Topic=15&NewsID=5708&IdEdition=76>

SHUMWAY, Nicholas. *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SOMMER, Doris. "Allegory and Dialectics: a Match Made in Romance" *boundary 2* 18: 1 (Spring 1991): 60-82.

_____. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SÖRENSEN, Diana. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Rosario, Argentina : Beatriz Viterbo, 1998.

SOSNOWSKI, Saúl, comp. *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

- _____, comp. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988.
- SOTO, Hernán. "Jorge Guzmán y su re-visión de Portales." *Punto final* 33 (Sept 1999), 435-57.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- TRIGO, Abril. *Caudillo, estado, nación: literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg, MD, USA: Hispamérica, 1990.
- TRÍMBOLI, Javier, ed. *La izquierda en la Argentina: conversaciones*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- VIDAL, Hernán. *Cultura nacional chilena, crítica literaria y derechos humanos*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1989.
- _____. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal; surgimiento y crisis: una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya, 1920-1995*. Montevideo: Trilce, 1996.

VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

VILLALOBOS, Sergio. *Portales, una falsificación histórica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.

VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI, 1982.

_____. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

_____. *Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

_____. "Moreirismo y cultura". *Literatura argentina y política II*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

VON TRIER, Lars, dir. *Manderlay*. Denmark: Zentropa, 2005.

WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.

WHITE, Hayden. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

ZEBALLOS, Estanislao. *Callvucurá y la dinastía de los Piedra. Tomos I y II*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.